@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

COPERTA
CONSTANTIN BRÂNCUȘI
« Coloana infinită »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Secolul 20 Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

Colegiul de redacţie:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ACAD. EUGEN JEBELEANU, ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, EDGAR PAPU, VASILE NICOLESCU, OV. S. CROHMĂLNICEANU, ŞTEFAN AUG. DOINAŞ, ALEXANDRU BACIU, DAN HĂULICĂ, REDACTOR-ŞEF

181

2-1976

SUMAR

CENTENARUL BRÂNCUŞI

DAN HĂULICĂ: **BRANCUSI OU L'ANONYMAT DU GÉNIE**
Au centre absolu de la sculpture; L'oeuvre d'art: un crime parfait; Sagesse et vaillance de la terre; Technologie et création; Géométrie organique; Un grand « oui » à la face du monde; « La chair est triste, hélas! »; Nostalgie de la nature, Un classicisme au delà du classique • 4

Planşe cu fotografii de Dan Er. Grigorescu.

RAFAEL ALBERTI TRADUCÎND POEZIE ROMÂNEASCĂ

MIHNEA GHEORGHIU: *Recorrido*, traduccion por Rafael Alberti • 33

DIN PATRIMONIUL CONTEMPORANEITĂŢII

AL. PALEOLOGU: *Ov. S. Crohmălniceanu — Continuitate şi construcţie critică* • 34

PICTURĂ ŞI ISTORIE

THEODOR ENESCU: *Un itinerar semnificativ, Virgil Almăşanu*
VIRGIL ALMĂŞANU: *Detalii din proiectul pentru Teatrul Naţional*
Foto: Eugen Lupu • 40

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ
TOAMNA PATRIARHULUI

Roman, fragmente, cu desene de Tudor Jebeleanu • 41
ANDREI IONESCU: *Un veac de singurătate-cronica unui mit* • 58

CORESPONDENȚĂ DIN HAVANA

OMAR LARA: Concursul « Casa de las Américas »-1976. *Însemnările unui membru al juriului* • 77

MARIA SIMON
STRUCTURI ȘI DEZVOLTĂRI SPAȚIALE

DAN HĂULICĂ: *Anatomia vidului* • 79

RIMMA KAZAKOVA
Tălmăciri de VIRGIL TEODORESCU

O dimineață românească, • 82
Mult am umblat, Deși ai nume de bărbat, Ce tinerețea nu mi-a dat, Eu nu pot da copacilor suflare, Pe baricadele iubirii, Umerii tăi putea-vor să-ndure ?

PROBLEME ALE TRADUCERII

ANDREI BREZIANU: *Engleza din unghiul analitic și practic* (pe marginea unui breviar al traducătorilor de Leon D. Levițchi) • 87

ATELIER STUDENȚESC
Grupa 667 A engleză
Institutul de limbi străine, București
Tălmăciri din KENNETH PATCHEN

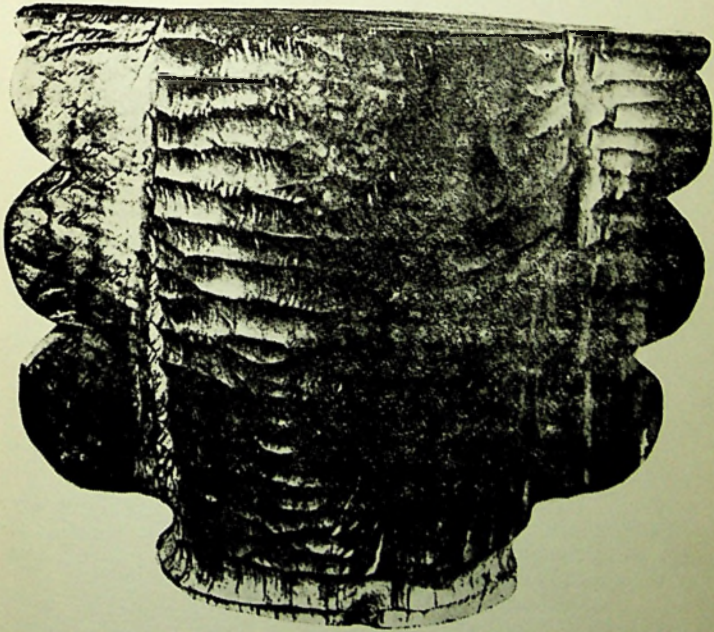
ȘTEFAN STOENESCU: *Kenneth Patchen și uitările de sine ale poeziei* • 90
Urșii portocalii, O, rîule de foc, Elegie pentru făuritorii de cîntece, Cît de bătrînă e lumea, Pentru mama mamei mele, De ce să fie ciocîrlii ?, Ca să fii sfînt, fii pe deplin tu însuți, poeme • 91

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

« Galaktika » și literatura de science-fiction din România (Ágoston Hugo) • 96

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CENTENAR



BRÂNCUŞI

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DAN HĂULICĂ

« *N'entrez que si vous êtes géomètre* »

« On doit toujours s'excuser de parler peinture » — disait Valéry ; qu'il me soit permis d'ajouter, il en va de même pour la sculpture, d'autant plus qu'il s'agit d'un artiste qui a fait sienne la règle d'or du silence.

Mais s'il est donné à Brancusi de choisir cette loi sévère, son œuvre s'exprimant à sa place, avec une infaillible clarté, — nous nous trouvons malheureusement obligés de troubler cette inexorable austérité, par des paroles.

Il y a un vide bruyant, un vide de manifestes stériles, de verbalisme ingénieux et provocateur, qui depuis nombre d'années ravage l'art contemporain ; il existe une pédanterie du néant, qui va jusqu'à la farce totale. A l'opposé, le silence de Brancusi est le fait d'une profonde plénitude.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BRANCUSI OU L'ANONYMAT DU GÉNIE

« Les choses ne sont pas difficiles à faire, ce qui est difficile c'est de nous mettre en état de les faire » — affirmait le sculpteur. Ce qui se manifeste dans ses propos c'est la gravité d'un rituel, qui le relie aux incantations de coutumes immémoriales, attirant par une messe laïque la présence de la beauté. Pareillement, la paysanne qui prépare la teinture naturelle pour ses tapis pratique une innocente magie ancestrale, vitupérant conventionnellement contre quelqu'un, afin que ne soit pas brouillé le mariage des couleurs. Ainsi, les mythes fondamentaux ne se récitent pas à tort et à travers ; dans les sociétés archaïques, il n'est permis de les employer qu'à des moments rigoureusement établis, afin que le charme ne perde pas son pouvoir. Ainsi, chez Brancusi, le geste artistique a la puissance envoûtante d'abolir le temps profane, il nous ramène aux

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

origines primordiales, où Connaître et Pouvoir sont inextricablement confondus.

Au centre absolu de la sculpture

Avec Brancusi, on se situe au centre d'un problème que je me permets de nommer le classicisme de l'exotique. Exotique, face à l'expérience historiquement constituée de l'art européen, cet artiste, aux racines ancrées au plus profond des zones populaires, a donné naissance à un classicisme entièrement nouveau. «Tu as transformé l'antique en moderne», lui disait jadis Le Douanier Rousseau. Il aurait pu dire: «Tu as fait de l'exotique le plus pur classicisme du siècle». Il me sembla naturel, il y a presque deux ans, de voir — dans les affiches et les photos qui annonçaient les *Panathénées de la sculpture mondiale* — se profiler sur Athènes, tel un emblème triomphal, un bronze de Brancusi: *Le coq, saluant le soleil*. Il est le classique de la sculpture moderne, comme Cézanne fut le classique de la peinture. Parmi les grands représentants de notre siècle, seul Brancusi se dresse au centre absolu de la sculpture. Les autres restent inexorablement sous le signe du multiple; alors que le classique est un. Cézanne et Brancusi restent les paradigmes de l'équité sans pareil dans l'art.

Mais le classicisme de Brancusi est loin du simple geste livresque. Plus vieux que l'Hellade, l'esprit de son art émerge des profondeurs de notre terre, de ce foyer de civilisation thrace où la science contemporaine découvre les racines mêmes de l'ornement sévère grec — celui des vases de haute époque, du type Dipylon; et cela s'explique par l'origine nord-danubienne de la vague de peuplades qui formèrent l'invasion dorienne. Ses ancêtres thraces réalisaient à leur manière rude un classicisme ouvert sur une géométrie d'incommensurables horizons; Zamolxis, leur dieu de lumière, n'avait aucune effigie qui pût être amenée à Rome, pour preuve de victoire. Le fondateur de notre archéologie moderne, esprit de grande envergure, Vasile Pârvan — s'appuyant sur des analogies toponymiques et sur des témoignages matériels — entrevoyait la présence de potiers et de forgerons transylvains au delà du Bosphore, dans la couche VII de la cité de Troie. Le jour où l'on disposera d'une étude définitive des vestiges légués par la préhistoire, on pourra découvrir le filon qui rattache Brancusi à l'immense richesse d'un trésor ancestral. Ainsi, chez Cézanne, on retrouve — et cela peut paraître étonnant — un lien inattendu avec les couches profondes des civilisations disparues; au Musée d'Aix-en-Provence, par exemple, la statuaire ligurienne locale, du

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

IIIe siècle, antérieure donc à la conquête romaine, semble annoncer — les devançant de plus de deux millénaires — certains traits d'humanité gauche et torturée, qui figurent sur les toiles de Cézanne. Les grands artistes viennent de loin, remontant d'insoupçonnables profondeurs.

Chez Brancusi, ces profondeurs ne sont pas du domaine de l'ombre. Dans son art, il s'agit, au contraire, de condenser la lumière. Pour enfanter ces volumes ramassés en eux-mêmes, ces noyaux précieux ont dû être décortiqués de leur couche d'ombres ; c'est ce qui fait que la *Muse endormie* ressemble à un fruit d'inégalable pureté, mûri sur un orbe astral.

Toutefois, cet univers solaire de Brancusi est tout autre que l'univers anthropomorphique de l'art grec. Dans les thèmes de ses œuvres, il est connu — et Carola Giedion-Welcker l'a souligné — que l'animal l'emporte nettement sur l'homme. Ce trait nous porte plutôt vers l'antique Asie, vers le monde saturnien de la Mésopotamie. La Bête, en Assyrie, en Perse, terrible et gigantesque, juchée sur les chapiteaux, lançait à l'homme un âpre défi. Alors que la Grèce — du moment où elle commence à se définir — fait de l'homme son motif à peu près unique, objet de noble apologie. La Grèce classique craint généralement la présence de la Bête, du monstrueux, du démoniaque. Entre les animaux, seul le cheval fut estimé digne de figurer sur les frontons du Parthénon ; le cheval, qui assume superbement l'intelligence du zoologique. Brancusi, par contre, n'hésite pas, lorsqu'il s'agit de figurer les zones inférieures du biologique, le poisson, la tortue, le phoque. Mais tout en procédant de la sorte, évitant les préjugés du classicisme grec, il diffère foncièrement des autres sculpteurs contemporains comme Miró, Max Ernst ou Lipchitz. La poétique de ces derniers, surtout sous la poussée du surréalisme, exalte l'irrationnel. Miró se plaît à donner à ses formes des protubérances issues de la nuit obscure des forces chtoniennes, pareilles à une inquiétante germination. Et le *Capricorne* de Max Ernst apparaît étrange bien qu'organique, tel un mélange de règnes, d'un fantastique bestial et lunaire. Par contre, dans ce même musée, le bois sculpté par Brancusi, intitulé *La Bête nocturne*, aux arêtes adoucies, a quelque chose de cordial, qui n'effraye pas. Chez notre sculpteur, l'oiseau, le poisson ne tiennent pas du bestiaire, ses animaux ne sont que geste, pureté et présence.

« Tout ce que le classicisme se refuse d'intégrer risque de se retourner contre lui », écrivait André Gide. C'est un des signes originaux du classicisme brancusien que de ne pas éviter les zones sous-humaines; mais il atteint leurs sombres grottes surtout pour y découvrir l'apollinien.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Brancusi n'élude pas simplement l'irrationnel, en fermant les yeux. Tel un Orphée, aux yeux infailliblement fixés sur la création, il a le don de charmer les bêtes, dans un oubli total de soi, qui le fait remonter vers les sources de vie, où il n'existe aucune différence codifiée entre bête et esprit. Brancusi dépasse les dichotomies du classicisme, celles de la Grèce, en un élan plein d'astucieuse innocence. On le devine goûtant l'imprévu de ces renversements. De la plus glissante mollesse, il extrait le définitif : le phoque est un *Miracle*, parce que devenu sphinx, sans expression et sans orgueil. Brancusi atteint à la gravité de l'Egypte sans le défi pharaonique, adressé aux siècles. Son art est ancien, comme sa *Tortue*, et en même temps plein de l'enfance des perpétuels commencements. Ici, rien de la jeunesse sublime des têtes caractéristiques pour Bourdelle, infiniment plus *grec* sous ce rapport. L'enfance que Brancusi s'est plu à exalter est l'âge sans vieillesse du monde, celui de la nature. C'est l'âge d'une collectivité humaine qui a traversé des millénaires en communion avec la nature, ainsi qu'il a été donné à notre peuple de le vivre. C'est pourquoi, dans les formes les plus fermées, circulairement, sphériquement fermées, Brancusi réalise l'art le plus *ouvert* de notre siècle. C'est pourquoi le *sujet* est, chez lui, une autre face de *l'objet*. Un seul pas, et la *Muse endormie* se transforme en *Nouveau né*, la rêverie *subjective* devenant création *objective*.

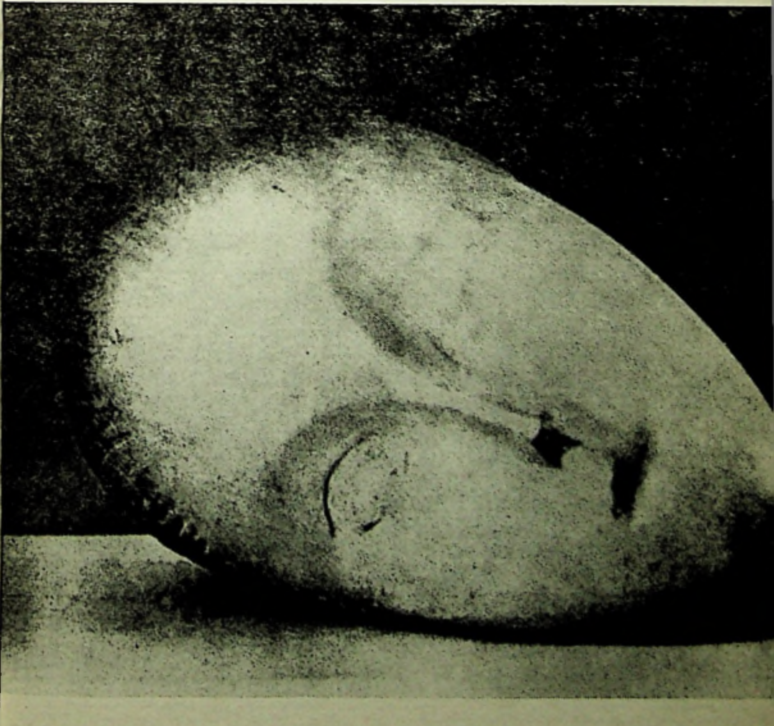
C'est pourquoi le geste coutumier de cet artisan modeste — ainsi qu'il se plaisait à se considérer — est un geste démiurgique. Il ne veut pas créer, de manière spécialisée, de *l'art*, — hostile à la division qui, depuis la Renaissance, autonomise douloureusement les valeurs. Il crée dans l'absolu, au delà de ces compartiments. L'artisanat de Brancusi est une cosmogonie.

L'œuvre d'art: Un crime parfait

Chez Brancusi, tout est *œuvre*, pas seulement les sculptures, mais tout l'atelier, avec ses bancs, taillés dans des troncs massifs, avec les chaises qui pourraient être de robustes socles, d'une géométrie originale, avec ses tables de pierre rondes, austères, comme d'antiques autels. Elles semblent appeler l'offrande de formes vierges, marbres ou bronzes d'un ovale incorruptible, têtes reposant en silence sur ces dalles. Elles sont pareilles à un astre rêveusement déposé dans la paume géante du monde.

Et voici — toujours dans l'atelier reconstitué à Paris, au Musée d'Art Moderne —, d'autres objets, en bois ceux-ci, boules à deux anses, hémis-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

phères pleines et dures, — comme des noyaux lourds, comme de sombres soleils, — taillés dans une matière ancienne. La hache du maître reste fichée dans une poutre, lui-même nous regardant du haut d'une image, patriarchal — avec une sorte de bonnet de laine sur la tête, — amène et pénétrant. Dans cette ambiance caractéristique, où se trouve toute la biographie de Brancusi, rien toutefois n'est simplement *biographie*.

Tout en caressant, avec un scrupule infini, les surfaces irradiantes de ses bronzes, méditant au fil des années la croissance de ses sculptures, le vieillard leur donnait un caractère de calme nécessité. Il lui fallait 15 ans pour achever une œuvre — disait-il. Si de son atelier il a fait une forme de création, cela n'a pas été afin de consacrer l'arbitraire de la spontanéité.

Rien de provisoire, cet atelier n'a jamais voulu être une étape sur la route vers le musée, un point d'embarquement des sculptures vers une destination glorieuse. Comme nous sommes loin de tant d'ateliers célèbres, le grand atelier anversois de Rubens, par exemple! Là, tout invite à imaginer le départ des énormes toiles, semblables à des voiliers poussés vers le large, dans une cérémonie bien régie : une embrasure grandiose, comme celle d'un hangar, spécialement aménagée, un balcon dominant l'atelier, où montaient les invités, les clients, pour voir sortir les toiles. Au contraire, chez Brancusi, toute l'ambiance appelle le recueillement, cette atmosphère rustique, dépassant toute ostentation spectaculaire, a un accent de gravité.

Assurément, son atelier cherche à mettre en valeur les œuvres, l'artiste y changeant leur place avec un soin infini, à la rencontre de la lumière. Si cela implique une mise en scène, elle est soumise à un scénario d'une objectivité impersonnelle. Dans un groupe d'artistes qui faisaient l'éloge de la subjectivité créatrice, Brancusi a lancé cette définition paradoxale : « L'Oeuvre d'art : un crime parfait ». Sans tache, ni trace — sans tache ni trace d'auteur. Silence donc sur les déchirements intérieurs, silence sévère réprimant toute indiscrétion égotiste ! Quand on a dégrossi la *Table du silence* — d'après le projet de Brancusi — , quelqu'un a trouvé bon de graver sur le tambour de pierre, avec une évidente ostentation, le nom de l'artiste ; consterné, Brancusi s'est senti alors obligé de raser une couche du tronc de pierre, pour chasser toute trace impure de velléité individualiste.

Chez Brancusi l'œuvre est totale, engloutissant la biographie — mais pas dans le sens de l'expression complète du Moi, de la subjectivité, mais

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dans le sens d'une vastité objective. Sa force sans angoisses tendait vers l'anonymat de la nature.

C'est pourquoi, par Brancusi, l'art contemporain accomplit le premier grand geste rédempteur, apte à résoudre la crise de l'individualisme. Rappelons-nous tant de nobles aspirations inefficaces, comme celle de Van Gogh, rêvant aux « tableaux qui devraient être réalisés afin que la peinture actuelle soit entièrement elle-même », pour atteindre à la hauteur des sculpteurs grecs ou des musiciens allemands d'autrefois. «Ils dépassent la force d'un individu isolé, ils seront donc probablement créés — disait encore Van Gogh — par des groupes qui coordonneront leur activité, pour mener à bien une idée commune ». Et, troublé par l'harmonie des vieux maîtres japonais, leur mode de vie modeste et solidaire, Van Gogh berçait une nostalgie d'esprit phalanstérien. Bien entendu, la valabilité de telles solutions est discutable. Mais ce qui est indiscutable, c'est le débat de conscience qu'elles reflètent : exigence impérieuse — et aujourd'hui encore plus — de vaincre la dispersion individualiste, si nous voulons rejoindre la cohérence des grands styles du passé. «L'individualité, cette petite propriété, a absorbé l'originalité collective », reconnaissait Baudelaire. «C'est le peintre qui a tué la peinture ». Par Brancusi nous apprenons justement à restituer à l'Art ce que l'Artiste lui avait abusivement dérobé.

«Près de lui tout paraissait simple, clair et facile », raconte une de ses élèves. «Il aimait le travail collectif ». Son pouvoir de *démiurge* était exempt de pathétisme, plus près, au fond, du sens originaire, étymologique, du terme. A ma connaissance, il ne lui est jamais arrivé d'exalter les cathédrales médievales avec la ferveur d'un Rodin, qui a trouvé des paroles admirables pour rendre hommage aux tailleurs de pierre, à leur robuste labeur, à leur esprit d'équipe. Mais, dans sa propre création, Rodin reste justement un sommet fascinant de l'individualisme. Son génie agité clôt une époque ; tandis que Brancusi ouvre celle dans laquelle nous vivons.

Mais le problème ne se réduit pas à la coopération entre artistes, à l'organisation du chantier plastique. Il s'agit des racines de la création, il s'agit de se confondre dans les sources de force de tout un peuple. En se dépassant, «en se détachant de soi » — comme le préconisait Brancusi —, en annulant l'orgueil des étroites limites individuelles, le sculpteur plongeait dans les profondeurs où se forgent les grandes synthèses collectives. Comme, dans les contes, le Poisson aux Ecailles d'Or résume toute l'espèce et la mobilise magiquement, chez Brancusi aussi, le *Poisson* tournoyant contient en soi, miraculeusement, la somme de tous les poissons,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

un sens primordial, qui rassemble la force d'âme de toute une collectivité millénaire. Abolir le subjectivisme signifie pour Brancusi non pas opérer une réduction, mais, au contraire, dilater son être moral, afin qu'il atteigne l'ampleur fabuleuse de tout un folklore.

Il va sans dire, Brancusi répond à une grande nécessité du siècle, qui a conduit vers les sources ancestrales plus d'un créateur illustre — Paul Klee, par exemple, capable d'extraire des échos subtils du réservoir d'expériences de l'Afrique, Matisse, curieux de l'entendement plastique de l'Orient depuis l'icône russe jusqu'à la miniature persane, enfin Picasso et Derain, enthousiastes de l'art nègre. Ce qui, chez les autres, représentait un geste médiat et un apport en quelque sorte exotique, était chez Brancusi existence immédiate. Il n'avait pas à s'éloigner pour découvrir de telles sources ; il les portait en lui-même, elles chantaient perpétuellement dans son âme. Il était étranger à toute crispation, révolutionnant l'art par un geste heureux, avec la plus modeste cordialité. De là, sa répugnance programatique envers toute tension véhémente, envers la *terribilità* de Michel-Ange. Même quand il touche au domaine de l'étrange, dans ses sculptures en bois—*Socrate*, la *Chimère*, la *Sorcière*— Brancusi est sarcastique, il n'est pas terrible.

Mais une telle cordialité contient des significations insoupçonnées. Car le paradoxe est celui-ci : le plus décanté des arts du siècle, la formule la plus extrêmement pure, d'une pureté mallarméenne, nous apparaît à l'antipode de la «gratuité». Cette strictesse inexorable ouvre l'ère du fonctionnel.

Sagesse et vaillance de la terre

La première œuvre cruciale de Brancusi était destinée à une tombe du cimetière de Buzău. Il avait découvert, après des années de recherche, le son rigoureux et imprévisible qui est le signe des grandes certitudes. Fini le frissonnement impressionniste des surfaces, fini tout ce qui aurait pu devenir dynamisme épidermique et pittoresque. Finies les traces de l'école, des professeurs de type académiste, qui lui avaient décerné des certificats élogieux. Brancusi allait de l'avant hors de toute complaisance, une flamme sévère ayant épuré sa création des scories du hasard et de l'habitude. C'était l'année où le ciel du pays était traversé par une flamme immense, qui avait purifié tant de consciences d'artistes. C'était en 1907.

Je ne veux pas faire de biographisme abusif, mais la coïncidence des dates semble révélatrice. La première hardiesse de l'art brancusien ne

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

peut pas être tenue pour étrangère à cette révolte profonde du monde de laboureurs auquel appartenait par naissance le sculpteur. L'image de recueillement funéraire créée alors par Brancusi — ce tronc austère et anonyme, modeste et cependant tenace, cette veille agenouillée, pure et ferme — on ne pourrait les imaginer en tant que simple tombeau d'un monsieur quasi-inconnu de Buzău. Onze mille victimes formaient comme un Christ, écartelé sur une croix grande comme un pays. Pourquoi ne pas découvrir dans la *Prière* de Brancusi le premier monument de ce vaste martyre?

Parti affronter le monde, Brancusi portait en lui les douleurs et la puissance de notre terre natale. Il n'oubliait pas ceux de Hobitza et se fâchait s'il était appelé « Monsieur », lorsqu'il revenait parmi les siens. Pour les héros tombés pendant la Première Guerre, il aurait voulu ériger un monument bâti comme une fontaine ; n'ayant pu le faire à Pestisani, il a élevé, en échange, plus tard, à Targu-Jiu, la *Colonne* glorieuse qui courronne son œuvre. Trente ans avaient passé depuis 1907, l'émotion ramassée, grave, de ce bronze agenouillé, se développait maintenant dans une verticale sans fin, la douleur dénudée et muette se transformait en une élévation triomphale. Un critique sagace, Werner Hoffmann, l'a appelé à juste titre «anneau de conjonction entre la terre et l'espace universel». Mais il a eu tort d'y voir «un signe de rédemption», parce que le dialogue entre ciel et terre se porte chez Brancusi en d'autres termes, exempts d'humilité chrétienne parce que la terre n'a aucun péché à racheter. Elle est sage dans un sens primordial, plus ancien que toute métaphysique.

Voici la sculpture de pierre du même nom, que Brancusi envoyait à Bucarest en 1909 ; voici la *Sagesse de la Terre*, gauche et définitive, comme seules peuvent l'être les chefs-d'œuvre. Candide, son accent est implacable. Elle reste humblement blottie, ramassée sur elle-même, pierre, on dirait, polie par le temps ; et cependant idole radieuse, elle défie le temps avec une sorte de joie lointaine et secrète.

Cet accent de strictesse primordiale et d'éternité explique les rapprochements inattendus que la sculpture de Brancusi a pu inspirer. Détail éloquent — la *Demoiselle sophistiquée* est, elle-même, d'une conception tellement fondamentale, en dépit de son nom, que nous la retrouvons comparée aux *Vénus* aurignaciennes, ancêtres préhistoriques de toute synthèse sculpturale. La *Demoiselle sophistiquée*, près de la *Vénus* de Lespugue, qui compte près de vingt millénaires, — René Huyghe les rapproche dans un mon-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tage significatif, dans son célèbre ouvrage, *Dialogue avec le visible*. Ce n'est pas jouer avec d'ingénieuses coïncidences, que de mettre en rapport des pièces apparemment dissemblables. D'ailleurs Malraux compare les arcades immenses des yeux de *Mademoiselle Pogany* aux sourcils impérieusement tracés du *Goudea* sumérien.

Mais c'est encore René Huyghe qui, dans son dernier volume *Les puissances de l'image*, présente Brancusi comme «le grand précurseur du dynamisme contemporain, des courbes de flexion et de tension qui font l'orgueil de l'architecture et de la technique d'aujourd'hui». «Avec lui, la sculpture ne se borne plus, comme dans Carpeaux ou dans Rodin, à porter un défi à sa donnée statique par l'évolution du mouvement; elle exprime son principe générateur. *Maïastra*, par exemple, offre les courbures mêmes que l'aérodynamique a imposées aux mobiles les plus rapides: véhicules, avions ou fusées.»

Il offrait à l'imagination technique des formes qui à peine plus tard allaient se trouver réalisables: par exemple, «le bolide vertical, prêt à jaillir» que représente l'*Oiseau* brancusien. Les nouvelles structures de l'architecture, émancipées du système de volumes statiques, l'invention miraculeuse des formes dynamiques, des formes ainsi dites «aplexiques», la souplesse du béton, ses victoires exaltantes, chez Nervi, Gillet ou Niemeyer, toute cette révolution, Brancusi l'appelle après soi, la préfigure dans la logique hardie et pure de ses volumes.

Entre le passé le plus incroyablement éloigné et le noyau perçant de l'avenir — se placent les valences cachées dans la synthèse de Brancusi; ce fils de paysans d'Olténie, qui venait d'un pays arriéré, au point de vue industriel, «éminemment agricole», est le symbole d'une grande vocation, pas seulement dans l'ordre de l'art, mais dans celui de la civilisation en général.

Cette terre sait oser, l'art de Brancusi est inaugure une nouvelle civilisation de l'objet.

Songeons aux premiers pas de notre sculpteur à Paris, au début du siècle. L'époque manquait de style, c'était le temps des industries laides, le métal n'avait encore donné que des performances d'ingénieurs, des ferronneries du type Tour Eiffel, — architectures d'exposition, avec je ne sais quel air provisoire et toutefois vieillot, exprimant un optimisme sans substance. Les innovations dans les arts décoratifs — selon la formule *Secession* ou ses équivalences — étaient d'un goût affecté, aussi impur

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

que l'éclectisme chargé, prétentieux, *fin de siècle*. L'époque manquait de goût, parce qu'elle n'avait pas le courage de l'ingénuité. «Nous sommes pourris d'art confondu avec le respect du décor» — allait dire Le Corbusier vers 1920, résumant une situation qui était d'autant plus oppressante aux alentours de 1900. Il fallait régénérer l'aspect de la vie quotidienne, il fallait chasser l'habitude du bric-à-brac décoratif. Il fallait créer une amitié nouvelle entre homme et objets.

Brancusi a réussi cela avec une autorité sans pareil : le décor «de musée», agréable à la sculpture antérieure, semblait bâtard et cadavérique, comparé à ces œuvres qui créent autour d'elles un autre espace, plus cordial et plus frais. Ces sculptures qui ne se veulent pas *respectées*, que Brancusi offrait aux hommes afin qu'ils jouent avec, sans être intimidés par la présence de l'œuvre d'art. On peut imaginer, en effet, sans commettre un non-sens, des enfants chevauchant le *Miracle*, appelé aussi le *Phoque*. Parce que ces sculptures, tout transcendantes et radieuses qu'elles soient, ont la saine franchise de se reconnaître *objets*. Il y a en elles une évidence révélée pour la première fois, de vérité inéluctable, robuste et transparente, comme l'œuf de Colomb. De là, quelque gratuites qu'elles soient, elles semblent adaptables aux exigences les plus directes du décor quotidien.

Brancusi, c'est connu, n'aimait pas le confort octroyé par la technique. Mais il rejoignait la technique — et voulait rivaliser avec — dans sa tension essentielle, dans son besoin d'intransigeante objectivité ; il aimait souligner la précision *contemporaine* vers laquelle il aspirait dans ses réalisations. Dans ceci, dans cet amour du fini, dans ce scrupule d'une netteté sans tache, il aurait pu coïncider avec les esthéticiens de la machine : «On juge la peinture au décimètre, la mécanique au dixième de millimètre», écrivait Fernand Léger. Mais, dans Brancusi, rien de l'impression d'un auxiliaire, d'un produit dérivé, d'une froideur technique, apparents dans les efforts de certains contemporains tels les constructivistes hollandais du groupe *De Stijl* — dont Theo van Doesburg —, qui transposent avec ostentation, dans des meubles, l'esthétique orgueilleusement géométrique de Mondrian. Chez Brancusi rien n'est utilisable du point de vue *prototype* industriel ; mais sa sculpture a une telle densité essentielle, une telle clarté fascinante, que ces pièces uniques sont dignes d'être des *prototypes* au sens philosophique du mot : modèles exemplaires vers lesquels on peut imaginer que tend perpétuellement la totalité des objets. Avec Brancusi l'esthétique de l'objet s'élève jusqu'à devenir *mythologie*.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Par cela, son art conserve à l'objet une chaleur ineffablement concrète ; il est *nature*, quelque mathématisées que soient les formes, quelque convergentes avec les aspirations aiguës de la technique. Solidaire, en partie, avec l'effort des cubistes de rationaliser la forme vivante, il évite cependant de la mécaniser, comme cela arrive dans le *Cheval-Machine* de Duchamp-Villon.

La technique et la beauté se rejoignent chez Brancusi plutôt dans le sens originaire, celui de la Grèce ancienne, qui employait le même terme, de *techne*, pour art et artisanat ; la culture n'était pas pour lui accumulation encyclopédique, elle était une robuste efficacité intellectuelle. Dans ce sens, comme jadis Léonard, non par curiosité illimitée, mais par intelligence ingénue, il piétine les frontières qui séparent didactiquement les divers domaines. «Il existe en toute chose une vérité ultime» disait le sculpteur. On n'y découvre pas une prudence circonspecte — la sage *mediocritas* horatienne «*Est modus in rebus, sunt certi denique fines* . . . »), mais l'aspiration à dépasser tout conformisme, l'aspiration d'aller au fond des choses. «Le sens de la mesure» était, chez lui, le sens des *proportions primordiales* du monde, «l'équité absolue», à laquelle il identifiait le beau, comprend la plus franche hardiesse. Ce fils de paysans a réalisé une magnifique synthèse.

Technologie et Création

Selon une anciene distinction saint-simonienne, il existe des époques *critiques* et des époques *organiques*. Avec ses victoires et ses tristesses, l'époque moderne aura été une époque critique, dominée par l'impatience d'un cérébralisme nerveux. Aspirons intensément — il en est temps — à la cohésion et à la calme puissance d'une époque organique.

On trouve impliquée dans le geste critique une force d'affirmation, dont nous doutons souvent ou même prenons peur. Nous lui préférons la coquetterie d'une ainsi dite «lucidité», qui n'a d'autre courage que celui de «démythiser» à tout prix, même en risquant une chute vers la plus indiscutable facilité. Mais ce n'est pas un honneur pour l'intelligence critique, de jouer ainsi, de manière nihiliste et trop prévisible, ressemblant à une sorte de Saturnin hilare. L'investiture du sens critique est plus haute, «la lucidité» à laquelle il est appelé ne peut se réduire à un *alibi* irresponsable, à un divertissement sarcastique de l'intelligence. C'est une lucidité qui s'intègre en une existence largement synchronique, acquérant la force non pas de «démythiser» stéréotypement, mais,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

au contraire, d'engendrer des mythes: délivrant l'idée des attaches de l'impatience dissociative, de l'obsession polémique, de l'agitation ingénieuse, — en faisant, par contre, un être inépuisablement vaste et en même temps concret.

Descendre ainsi, vers les zones profondes d'où peuvent jaillir les grandes créations collectives, — est d'autant plus important, que notre époque voit paraître avec insolence des « mythes » du type *mass-media* — créations d'une espèce très douteuse, alimentées plus d'une fois par des besoins publicitaires. S'enorgueillir de ces produits de la publicité — au fond, une servitude de l'époque moderne —, gonfler jusqu'à des dimensions murales — comme fait actuellement Roy Lichtenstein — des images de bande dessinée, des comics, reproduisant jusqu'à la trame typographique, cela ne signifie pas « monumentaliser » le quotidien, mais, au contaire, asservir plus fortement l'homme, le soumettre plus explicitement aux techniques vulgaires de la publicité.

« Le peuple n'est pas encore avec nous » — dit Paul Klee, dans une formule connue, qui exprime la nostalgie de certains grands artistes du siècle. Un nouvel accord, plus profond, entre l'artiste moderne et les masses, exige que nous dépassions certains préjugés du XIXe siècle, mais avec une attention toujours en éveil pour sauvegarder la valeur qualitative des moyens employés. Les foules doivent être engagées dans l'acte artistique en premier lieu par les voies objectives les plus efficaces, par l'urbanisme et le dessin même des formes industrielles. Cela ruine l'individualisme traditionnel, cela introduit un facteur de *reproductibilité mécanique* dans l'âme même des critères esthétiques, obligeant à réconsidérer les rapports entre *unique* et *série* dans la création d'art.

Ainsi se trouve ouverte, pour l'esthétique, la possbilité de mettre en valeur l'élément répétible dans la création, ainsi se trouve ouverte la possibilité de comprendre *l'art moderne* en tant qu'*art populaire*. Parce que l'uniformité sérielle, de type industriel, n'est pas la seule alternative qui tient devant la création moderne: l'art folklorique est pareillement un art des séries ouvertes, et non pas de l'objet unique, un art qui comporte cependant une décantation millénaire, une définition de plus en plus épurée, verifiée dans le temps. Comprendre le répétible — impliqué dans tant de moyens modernes — pas comme une abolition du qualitatif, mais comme un simple renoncement à la subjectivité individualiste — tels sont les sens auxquels peut nous faire méditer l'expérience de l'art folklorique.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Un art surtout, comme celui du paysan roumain, qui ne *survit* pas, mais qui *vit*, réellement — comme le faisait observer Henri Focillon, ce fin connaisseur de notre folklore. « Fidèle aux convertions qui sont la règle de son style — c'est toujours Focillon qui le dit —, cet art n'est jamais systématique. Il a l'air d'avoir été inventé la veille ».

Cet anonymat, ancestral et vivace, a pu offrir à Brancusi l'exemple d'un art géométrique, objectivement transparent, marqué par le mépris pour la surenchère individualiste — et en même temps mystérieusement irréductible, évitant avec élégance la monotonie de la série industrielle.

Géométrie organique

Il existe une géométrie qui, loin d'abolir la vie, l'assume. A cette géométrie appartient l'art décoratif roumain, géométrie d'une clarté sans rien de pédantesque. Parmi des peuples dont le goût est dominé par l'ornement *descriptif*, du domaine des formes naturelles, seul le folklore du paysan roumain s'affirme nettement géométrique.

Mais la régularité de ses lignes laisse transparaître une inflexion heureuse, — tel le *clinamen* des atomes de Lucrèce — apte à rendre vital le déterminisme de la raison ; correctif ineffable, frisson de sensibilité, intervention discrète au moment où la géométrie menace de devenir stéréotype. Ainsi, la plus noble sobriété n'est jamais aride et la simplification la plus austère, jamais monotone. Dans ses témoignages caractéristiques, la géométrie de notre folklore est d'essence *organique*, comme celle qu'on retrouve dans les objets créés par Brancusi.

Quelle meilleure preuve à cet effet que la *Colonne sans fin*, œuvre maîtresse érigée aux confins des Carpathes, à Targu-Jiu ? Passant de la sculpture à l'architecture, l'artiste n'a pas eu à s'imposer renoncements ou options : l'œuvre de Targu-Jiu est, au contraire, l'expression suprême des grandes motifs dont sa sculpture est pénétrée. Cette verticale métallique, sévère et nue, qui se refuse à toute intention narrative, qui n'est escaladée par aucune des volutes inépuisables des bas-reliefs ornant les colonnes romaines, s'avère, au contraire, d'une richesse sans pareil. Dans ce tronc géométrique, Brancusi encastre, en quelque sorte, la guirlande de ses thèmes figuratifs ; ils sont là, secrètement présents dans l'abstraction même de cette architecture. C'est le zig-zag, catégorique et triomphal, du *Coq*, c'est la coiffure en étages de *Mlle Pogany* — celle du marbre de

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

1931. Il suffit de renverser la tête et de reculer à une distance convenable, pour voir les losanges se superposer sans se toucher, toute la colonne se convertir en une infinité d'*Oiseaux*, de *Maïastras*, gonflant leurs poitrines, véritable nuée verticale, échelle fabuleuse élançant sa courbure vers les cieux. Si l'on s'approche pour embrasser d'un seul regard deux ou trois modules, du tronc métallique surgit la puissante silhouette du *Roi des Rois*. Comme dans les fameux raisonnements de l'antique Zénon d'Elée, toute distance parcourue par une flèche est infranchissable, se trouvant divisée à l'infini par la pensée, cette colonne implantée dans le sol roumain porte en elle une fantastique abondance de significations, d'incalculables hypostases et rappels à l'œuvre de Brancusi. Elles ne sont pas le jeu de l'imagination, ni même une simple promesse virtuelle. Un appareil photographique manié avec une intelligence avertie peut les fixer de manière révélatrice ; c'est ce qui apparaît sur certaines images remarquables, prises par le photographe pénétrant et sobre qu'est Dan Er. Grigoresco ; ses images ont le mérite d'illustrer, sous des angles multiples, le caractère de *synthèse* sans précédent de cette superbe *Colonne*, véritable répertoire secret des motifs chers à Brancusi ; la concision de la géométrie s'avère miraculeusement chiffrée.

Les mesures mathématiques de la Colonne offrent d'ailleurs des surprises vraiment significatives. Les éléments octaédriques, le module dont la répétition engendre ce rythme vertical, mesurent chacun environ 180 centimètres, taille moyenne d'un homme, preuve frappante du classicisme foncier de Brancusi. La hauteur totale étant de 29,33 mètres, il résulte, entre la dimension du module et celle de l'ensemble, le rapport de 16,2; ce qui est, précisément, multipliée par 10, la valeur du *nombre d'or*. Nous voilà au cœur d'un domaine vénérable et fondamental, celui de la « proportion divine », tant célebrée par de grands penseurs. Brancusi y accède, non par la spéculation mathématique, mais par une sagesse primordiale et ingénue. Et un autre détail à retenir — les arêtes de ces volumes octaédriques sont légèrement arrondies; ainsi, au Parthénon, toute ligne droite, verticale ou horizontale, se trouve légèrement incurvée, soumise à une heureuse correction; chez le grand artiste que fut Brancusi, la rigueur géométrique possède une ineffable inflexion vitale.

C'est l'une des tâches que nous nous sommes assignées, celle de relever les rencontres secrètes qui unissent le classicisme de Brancusi — et du terroir dont il est issu — à celui de l'Hellade. Un pilier de bois de sa maison natale : au point où cette verticale soutient la toi-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ture, l'artisanat paysan trouve un joint comparable, par son caractère strict et délicat, à la noblesse du chapiteau grec.

Pareillement, les stries taillées dans cette latte de bois d'une église d'Olténie sont telle une cannelure, ferme et vibrante.

Un grand « oui » à la face du monde

Le caractère organique de cette géométrie, cette tension latente distinguent infailliblement Brancusi de la plupart de ses successeurs directs ou indirects. Prenons au hasard l'assemblage de corps lisses qui se retrouvent chez Cascella — ces sphères guillotinées par des formes carrées, blocs de pierre retenus par des griffes. De telles simplifications géométriques se rattachent toujours, de quelque manière, à Brancusi. Mais le tout se réduit à une mécanique d'aspect lisse et laiteuse; il semble s'agir plutôt d'un *montage*, souvent ingénieux mais dénué d'une tension authentique. On a tort d'oublier que la pureté de Brancusi est la cristallisation d'un magma, perceptible dès l'époque du début, dans les portraits d'enfants: une matière amorphe et cependant aux aguets, tendue vers quelque chose d'autre, vers la forme sur le point de naître. La vie confuse rêve de clarté: de là, le timbre grave des géométries auxquelles atteindra Brancusi.

Et, incontestablement, ceux qui essayeront de *démistifier* sa géométrie risquent de prendre le chemin d'une gratuité, d'une fantaisie autrement fragile que la pureté de Brancusi. Prenons, par exemple, un autre sculpteur italien, un Arnaldo Pomodoro. Il construit d'amples sphères métalliques polies avec soin, des volumes plus plantureux que ceux de Brancusi, mais dont la perfection géométrique n'est pas sans rapports avec l'exemple brancusien. De larges zones de ces surfaces sont à dessein rongées, laissant voir, à l'intérieur, des cercles hérissés de dents rectangulaires, comme celle d'un engrenage, ou de pointes cunéiformes. L'œuf parfait de Brancusi se trouve donc brisé, le ver rongeur de la destruction gisant dans la pureté de la sphère. Pomodoro veut capter en elle l'informel. C'est, implicitement, une réplique à Brancusi; la sphère est une simple écorce et son intérieur s'avère industriel et multiple; tandis que pour Brancusi l'unité sphérique est raison suprême, se rattachant, à travers les âges, à un concept d'harmonie cosmique, — ce concept selon lequel, dans Origène, les élus se présenteraient au Jugement Dernier sous forme de sphère — symbole, entre tous, de parfaite intégrité. Mais la démonstration de Pomodoro, cohérente avec élégance, demeure plutôt une brillante fantaisie d'architecte. Dans les zones

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

où ces surfaces baillent, une autre sphère polie se dessine, imbriquée dans la première; ouverte à son tour, elle laisse également voir une mécanique lamellée. Toujours grattant la pureté de la géométrie, le sculpteur finit par arriver à une sorte d'industrie fictive, semblable à cette fameuse invention chinoise des billes de plus en plus petites, introduites à l'infini l'une dans l'autre. Cet acharnement à repousser la géométrie dans le relatif reste autrement gratuit que la recherche d'absolu chez Brancusi. Sa géométrie, à lui, est une quintessence de vie.

En opposition avec les tendances baroquisantes qui se proposent pour but une sculpture organisée sur les vides, l'art de Brancusi représente un effort de signe contraire. Son sentiment cosmique ne s'affirme point par la tendance à la diffusion spatiale, contrairement, sa sculpture est l'art de la concentration nodulaire, structurée selon un principe de convexité. Ce qu'il recherche c'est le noyau irréductible de la forme et de la pensée.

Dans le tableau de Jérôme Bosch qui se trouve à Venise, le *Paradis* s'offre aux yeux comme une sorte de tunnel verdâtre, vide étrange aspirant les regards. Le paradis, dans la sculpture de Brancusi, n'est pas celui d'une perfection de signe négatif, mais d'affirmation *positive*. C'est là que se trouve la racine de l'opposition radicale, typologique, qui sépare Brancusi de Picasso. Ce génie du sarcasme et de la négation représentait pour Brancusi — il le confessait — une expression démoniaque.

« Le contre vient avant le pour », avait dit Picasso. Brancusi, en échange, croyait que « la forme et les proportions équilibrées sont le grand Oui » — une grande certitude face au monde et à la vie. L'art de Brancusi est, par essence, un art *affirmatif*.

« La chair est triste, hélas! »

Il m'est arrivé d'écouter, sur une bande magnetique battre un cœur. Aucun tumulte de symphonie beethovenienne n'aurait pu surpasser en pathétisme ce chant vital, cette implacable cadence des soupapes s'ouvrant et se fermant sans arrêt. C'était irrésistible et terrifiant. Dans une alternance de contractions musculaires, l'enregistrement révélait une puissance étrange et démesurée. On écoutait la Vie dans sa course inconsciente, on se demandait, étonné, où peut se nicher tant de force indomptée, dans un pauvre lambeau de chair. Nul sentiment d'impudeur de violer un secret : le cœur retentissait avec une amplitude incomparable, tel le chant de l'univers.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ainsi agit un grand sculpteur : dans la matière inerte il ausculte le cœur du monde.

Ce son, irrépressible et grandiose, il est étonnant de le retrouver même chez Henry Moore; dans l'une de ses œuvres, lui, qui n'a aucun respect pour l'anatomie classique, a voulu suggérer dans le bois « les battements et la fonction d'un cœur humain ». Par contre, combien d'anatomies traditionnelles qui manquent de cœur, combien de carcasses inutiles, — tels des fruits vidés, malencontreusement rejetés par l'immense tronc du monde !

Jadis, aux débuts de la statuaire grecque, l'anatomie portait un accent de franche découverte, un charme unique d'aurore. Chaque pas sur cette voie marquait une conquête; si la jambe de la statue avançait, brisant le hiératisme de la frontalité, c'était parce que l'homme se dirigeait, curieux, confiant, vers la vie. L'âme du héros s'ouvrait sur le monde, avec la définition anatomique de son torse, avec la présence plus souple des muscles dans le bloc de pierre. Anatomie, voulait dire alors découverte frémissante du monde — poésie heureuse. Elle se dévoilait d'ailleurs avec le sourire qui naissait sur le visage des statues. « Ils ont inventé la poétique du bonheur » — a dit des Grecs, à juste titre, August Wilhelm Schlegel. Ce qui évoque Apulée, formulant à la fin de l'antiquité, le caractère distinctif des dieux de la Grèce : « ils aiment danser »; et Nietzsche, reprenant : « Je ne saurais croire en un dieu qui ne danse pas ».

De même, pendant la Renaissance, l'anatomie avait le pouvoir de figurer le cosmos, de l'enfermer comme dans une lentille, par la courbe musicale d'un corps resplendissant. Le nu portait un accent primordial, de *connaissance*. Dans la *Vénus* de Botticelli émergeant de l'onde, la Renaissance, comme dans une naissance première, découvrait l'éternelle jeunesse du monde.

L'anatomie offrait la métaphore suprême de cette poétique, ouverte sur le cosmos.

Plus tard, le culte de l'anatomie est devenu une écorce vide, une forme renfermée et opaque, soustraite aux résonances cosmiques; parce qu'il n'était plus qu'une simple survivance, par la mort de l'idéal qui avait donné vitalité et ferveur aux anatomies d'autrefois. La tristesse de Michel-Ange provient du sentiment de cette crise, qu'il est le premier à éprouver. « La chair est triste, hélas ! » — semblent dire, presque quatre siècles avant Mallarmé, les grandes anatomies de la période de maturité

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de Michel-Ange. La chair se fanait, — la belle, la jeune carnalité de la statuaire grecque et de la première Renaissance . . . *David* était encore semblable à la Grèce, en tant que sentiment du nu, tandis que la *Nuit* annonce la fin d'une époque, un grand arc historique qui se ferme. Et voici les dernières *Pietà*, infiniment graves, celle de l'Académie de Florence, par exemple, avec je ne sais quelle âpreté paysanne. Nous sommes loin de la célèbre *Pietà* de San Pietro, des années de jeunesse; disparue la perfection classique, disparue toute nostalgie olympienne, nous nous trouvons plutôt sous le signe sans espoir de Saturne. La belle chair de la Grèce est broyée, morte, on sent avec une bouleversante acuité que ce torse pend, parce que la vie s'en est écoulée goutte à goutte.

L'anatomie ne pouvait plus être une mythologie heureuse, le Baroque paraissait, avec sa frénésie de supplices, avec ses développements bestialement plantureux, chez Jordaens ou même chez Rubens. L'idée quittait l'enveloppe de beauté du corps, — pour preuve les grands intériorisés de la peinture, El Greco, Rembrandt et Vermeer, artistes radieux, fulgurants ou géométriques, mais jamais possédés par l'orgueil de l'anatomie. Le mythe organique représenté par l'idéal du beau corps s'écroule sur la table de dissection de Rembrandt, dans son extraordinaire *Leçon d'anatomie* du Rijksmuseum. Comme dans ce tableau d'une cruauté mélancolique et rêveuse, comme des peaux épluchées de part et d'autre du cerveau, la couverture de la perfection anatomique est séparée du noyau de l'idée. Le culte plastique de l'anatomie pouvait encore engendrer des œuvres réussies, mais ne pouvait plus stimuler aucune découverte capitale.

Voilà pourquoi, de Michel-Ange jusque vers 1900, la sculpture européenne n'a plus connu de génies marquant un point cardinal, ainsi que cela s'est produit en peinture aux grands peintres: parce qu'elle était fidèle à un anachronisme esthétique. C'est ce que Brancusi a clairement compris. Son mépris devant les « biftecks » était beaucoup plus qu'une attitude de polémique spectaculaire. Brancusi avait saisi une des grandes nécessités de développement, celle d'élargir l'objet de la sculpture au delà du corps humain, d'offrir à cet art la force d'une vaste communion avec l'univers — au delà des formes limitées de l'anatomie.

Bien entendu, ce serait simplifier arbitrairement, que minimiser certaines belles œuvres qui ont jalonné le domaine de l'anatomisme sculptural, à travers les deux ou trois derniers siècles. Mais à l'époque moderne, l'accent de la découverte fulgurante et la profonde ferveur de la création ne sont plus liés de manière inextricable au culte de l'ana-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tomie. Rodin lui-même, chez qui d'ailleurs la force innée du génie était supérieure à la conscience esthétique, se montre grand là où il piétine les complaisances de l'anatomisme; ce n'est pas dans les nus d'aspect glissant, genre *Éternelle idole*, mais dans *L'Homme qui marche*, cette inoubliable image où la chair pleine de nodosités, comme une étrange pelote d'énergies, commence à être *nature*, pas simplement *anatomie;* ou dans le *Balzac*, forme sans muscles, corps de menhir, borne à la frontière de notre siècle que scrutent les fantasmes auxquels il a donné naissance. Tandis que chez Renoir, dans ses bronzes généreux, le nu devient emblème de la plénitude et image de la Terre, animée par une grave respiration mythologique.

Tel est le fond du problème : capter l'infini du monde dans ces formes fatalement finies, propres à l'art statuaire; fêter dans la sculpture les fiançailles de l'homme avec les éléments, inscrire cet art dans la chaîne d'une communion cosmique.

Pour l'esprit apollinien, spécifique à la sculpture grecque, Nietzsche considérait essentiel « le principe d'individuation ». Mais ce principe ne convient pas à la grande sculpture. A son point de suprême tension créatrice, la Grèce le dépasse, Phidias, réconciliant les antinomies, apporte à l'apollinien l'ampleur vitale du dionysiaque. Au Parthénon, dans le calme des courbes qui ondoient sur les frontons, circule, irrépressible, la vie de la terre et celle du firmament. Le marbre dénommé *Séléné* est une figure robuste et pourrait être le fruit d'un astre. Aux coins, hénissent triomphalement les chevaux immortels de l'Aurore et de la Nuit, dont les têtes dépassent le cadre triangulaire. La géométrie du fronton est pleine des échos sans fin du monde, les draperies des figures couchées ont le cours des rivières, l'homme qui représente un fleuve est riche d'une tension jeune, superbe et dynamique, dans son modelé il n'y a que mouvement insaisissable.

Dans la fixité ingrate d'une géométrie triangulaire, de fronton, Phidias a infusé une savante fluidité héraclitéenne. Tout se tient infailliblement, les marbres mutilés se rattachent en profondeur, par le secret de courbes vitales d'une beauté souveraine, capables de défier toute velléité isolatrice, toute précaire individuation. L'homme, chez Phidias, est solidaire de l'univers.

Comment formuler, en termes nouveaux, après plus de deux millénaires, l'accord fondamental entre l'homme et le monde ? C'est la question

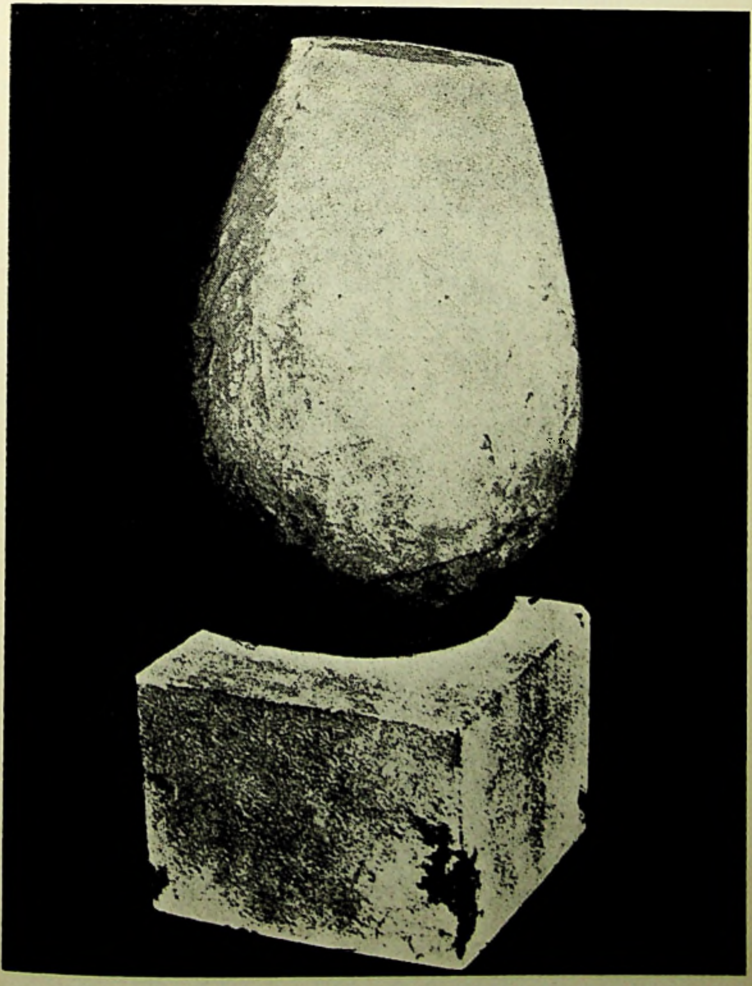
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

que suppose l'art de Brancusi, la question qui définit son classicisme essentiel. Ce classicisme appelle à lui la vastité spatiale. Dans le catalogue de l'exposition de New York, en 1933, une *Colonne sans fin* était désignée par ces mots : « Projet de colonne qui, agrandie, devrait soutenir la voûte céleste ». C'est — on peut dire — une précieuse indication de lecture, qui oblige, dès le premier regard, d'imaginer l'œuvre dans l'espace. De même, *L'Oiseau dans l'espace* — le titre en soi est significatif — portait l'explication suivante : « Projet d'oiseau qui, agrandi, emplira le ciel ». Jamais, matériellement, une sculpture n'emplira le ciel. Et Brancusi, d'ailleurs, classique ici encore, était plus préoccupé par les proportions, que par la dimension en elle-même, que par le quantitatif proprement dit. Mais ses œuvres sont des métaphores du cosmos — c'est cela que signifient ces sous-titres.

Quand il veut être anatomique avec ostentation, Brancusi fait un *Ecorché*, ouvrage exemplaire d'ailleurs, en tant que pièce didactique, un exercice où l'artiste s'interdit toute joie de la découverte. Dans la fresque du *Jugement dernier* de Michel-Ange on trouve un saint Bartholomé, écorché selon la légende, qui tend au Christ une sorte de sac lamentable, sa propre peau. Mais l'écorché porte les traits de Michel-Ange lui-même, il en est l'un des autoportraits les plus plausibles. L'observation la plus acharnée signifie donc là douleur subjective, confession pathétique. Chez Brancusi, cette cruauté de l'observation anatomique est objective, absolument impersonnelle, elle s'impose à ne rien dire sur l'âme de l'artiste; ou plutôt elle raconte la volonté de se détacher des prestiges de l'anatomie, par cette étude appliquée et sans illusions. Evidemment, c'est un ouvrage commandé à des fins didactiques, mais c'est en même temps un point-limite, et en cela important, qui éclaire l'attitude de Brancusi face à l'anatomie.

Certes, parmi d'autres raisons de cette attitude, il faut y voir une humble sévérité rustique, hostile au nu. Cela ne veut pas dire qu'on ne trouve pas chez Brancusi des fragments d'une belle sensualité, tel le marbre du Musée de Craiova, intitulé *Cuisse*. Dans cette pierre, sensuelle sans lascivité, jouent des sources de lumière, irradiant dans la masse du marbre une indicible délicatesse. Ou le *Torse d'adolescent*, avec sa géométrie sensuelle, faite de troncs cylindriques. Mais avant d'être anatomie, la *Cuisse* est marbre : ce qui est en premier lieu exprimé ici, dans de tels ouvrages, c'est la poésie de la pierre et du bois. Ces matériaux ne sont pas seulement un milieu que l'on doit traverser pour atteindre l'idée; chez Brancusi, ils sont devenus le sujet même de l'œuvre. Chez

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

lui, l'idée n'est pas intellectuelle et prisonnière de la pierre, comme chez Michel-Ange, se débattant par spasmes pour rejeter le bloc inerte, comme dans les célèbres *Esclaves* de Florence. Dans l'œuvre de Brancusi, l'idée est consubstantielle à la matière, tel un rêve animant en silence l'être profond de la pierre et du bois. Dans la pierre, dans son bloc muet, le sculpteur perçoit les rythmes de l'univers, la main qui tâte la matière ausculte la pensée secrète, le balancement de houle, en saillies et en creux, du monde. De là, l'intérêt que portait Brancusi à certaines pierres arrondies, galets énormes, qu'il allait jusqu'à mettre en valeur dans le jardin de son atelier de 1937—1938, de Targu-Jiu : ces pierres tassées, ramassées sur elles-mêmes, les unes vieilles et aveugles, comme d'étranges êtres lunaires, d'autres dans lesquelles se laisse deviner la promesse d'une forme, l'une, d'une hilare mansuétude, — que je me suis plu à baptiser *Socrate*, en souvenir de sa réplique célèbre, en bois, du Musée new-yorkais d'Art Moderne.

Ainsi c'est à Brancusi — classique par le nombre réduit, bien défini, de ses thèmes et par toute sa démarche artistique, restrictive, concentrée —, qu'il fut cependant donné d'élargir immensément le champ de la sculpture : de transposer sur le monde entier la ferveur longtemps réservée au corps humain. Ainsi, lui, le géomètre, ouvre la voie aux recherches situées à l'antipode, qui tendent à transformer l'anatomie en paysage, en *nature*. C'est le chemin inattendu qui mène de Brancusi à Henry Moore.

Nostalgie de la nature

Une certaine nostalgie du paysage fait irruption dans l'art européen, dès le début du Baroque. Dans les jardins de Tivoli les eaux retombent dans les bassins selon des tracés harmonieux et précis, dont le calcul remonte à quatre siècles. Et cependant, comparés à l'ordonnance du parc de Versailles — dont l'origine se trouve ici — on sent que ces jardins osent se fier à l'exubérance de la nature; leur géométrie garde une senteur de terre, une élégante trace de spontanéité. Le temps, d'ailleurs, a agi doucement dans ce sens, le décor construit a acquis une patine organique; les niches des statues sont doublées de mousse séculaire, la sculpture s'abandonne au végétal, les dauphins glissants ont des chevelures vertes et des fourrures sur le dos. Les siècles ont donc réduit la distance entre la nature et l'art.

Mais la nature reprend d'habitude ce qui, d'une certaine façon, lui est dû. Quand elle envahit temples et statues, la jungle prend possession

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de choses dont la loi profonde est justement d'annuler les frontières entre architecture et nature. Le temple indien est une montagne, « montagne cosmique », pas seulement sur un plan symbolique; dans un ordre artistique immédiat, il se livre à la nature luxuriante, sans s'y opposer. En Chine, la sculpture est posée à même le sol, sans socle, comme celle des grandioses allées qui mènent aux tombes impériales; la sculpture ne sent pas la nécessité d'une trêve, d'un espace héroïsant l'image, — nécessité que l'Europe hérite du classicisme grec, le besoin d'une ségrégation tranchante, orgueilleuse, entre l'espace moral de la statue et celui de la nature. Voyez dans l'art Khmer, la célèbre tour Bayon, où l'architecture est sculpture en même temps, chaque façade étant une immense et énigmatique figure humaine ! Voyez l'esclave insatiable de la forêt, lianes et arbres perchés sur la crête de la sculpture, ruine grandiose, pierre qui sourit étrangement sous des cataractes de verdure ! La grande sculpture de l'Inde enfreint, elle aussi, la division entre nature et art, — à Mavalipuram, dans le chef-d'œuvre rupestre appelé la *Descente au Gange*, la création, bêtes et hommes, sourd sans arrêt de la roche, comme si la falaise, la montagne, cordiale et grave, taciturne et proliphique, descendait vers les eaux du fleuve, pour se confondre dans ce bain lustral. C'est le mouvement gigantesque de la vie, qui refuse les séparations fragiles, — force inépuisable, qui toutefois n'est pas opprimante.

Ce qui dans l'esprit asiatique était osmose profonde prend dans le Baroque européen la forme du « pittoresque », celle d'une réaction plutôt extérieure. A Florence, dans les jardins du Palais Pitti, comme à Tivoli, le goût des matériaux spongieux domine, conglomérés qui hésitent entre l'aspect brut de la roche et celui d'une imitation en *trompe l'œil*. Les colonnes sont plâtrées de vignes, l'architecture des divers éléments contrecarre la géométrie, renonçant à l'aspect lisse des surfaces, recherche de façon artificielle une certaine rugosité de la matière. Au fond de ces grottes aménagées, les plafonds montrent une sorte d'alvéoles arabes, le stucage pend en grappes poussiéreuses, contrefaisant anorganiquement la vibration du végétal. Il n'est pas étonnant que certaines petites pièces d'architecture du parc de Tivoli, du côté appelé *Rometta*, rappellent les *stoupas* indiennes, que dans certains massifs de verdure on découvre un profil élaboré, pareil à une pagode : cette décoration « de jardin » asiatise sans le savoir, son pittoresque voulant être une insertion dans le concret de la nature, au delà de l'espace conventionnel de la sculpture classique.

La solution était encore précaire, provisoire, mais le problème restait vaste et troublant. « La création du sculpteur doit s'égarer dans

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

la nature » — allait dire, de nos jours, Jean Arp, qui intitule un de ses ouvrages, simplement : *à exposer en forêt*. Il revenait à notre siècle d'aborder de face le problème, de libérer la sculpture des frontières didactiques traditionnelles, lui donnant une vitalité tonique, l'introduisant dans le paysage non pas par une esthétique illusionniste, mais par des équivalents profonds, métaphoriques. C'est ce que réalise Moore, — dans sa sculpture le corps est à la fois tectonique et organique pas architecture et à la fois paysage. Ainsi la forme est vaste et enveloppante, portant la tendresse sourde des grandes réalités vitales, ainsi la plénitude sévère de la forme englobe des domaines naguère interdits à la sculpture. La nature surhumaine, celle des forces extérieures à l'homme, n'est pas inévitablement terrible, elle n'est pas seulement la forêt avançant, funeste, vers Dunsinane, comme dans les prévisions qui terrassent Macbeth. Rappelons-nous, Marx nommait la nature « le corps inorganique de l'homme ». Le paysage peut être intégré à cet art qui était, par tradition, destiné à représenter la figure humaine. Une telle vocation se laisse déceler dans la sensibilité du folklore roumain, sur une telle voie on peut s'attendre à de généreuses conquêtes.

Un classicisme au delà du classique

Déjà au XIXe siècle Renan, exaltant son idole — l'intelligence grecque — , dans la *Prière sur l'Acropole*, disait que les yeux de Pallas-Athéna ne pouvaient tout percevoir, dans leur stagnante sérénité. Au contraire, quel effort d'élargir le regard, dans ces yeux démesurément agrandis de *Mademoiselle Pogany !* Leur convexité, donnant un monstrueux angle de vision, ne provient pas d'une simple crise de virtuosité. L'œil engloutit le visage, comme un emblème absolu de l'être, cet œil fascinant devenu lui-même divinité.

« Pose ton pas avec prudence — conseillait un vieux poète d'Orient — car la petite motte de terre que tu écrases fut, peut-être, l'œil rêveur d'un adolescent ».

Lorsque nous sommes sous le regard des yeux immenses, propres aux visages brancusiens, on n'entend pas la voix tragique de la poussière, on n'y décèle aucune lueur de mort. Par contre, il s'en dégage une grave force créatrice.

De deux corps se joignant, figurés sur la *Porte du Baiser*, de cette fusion vitale, résulte aussi un œil fatidique, six fois répété sur les diverses faces du monument. Brancusi souhaitait aux couples d'amoureux de passer sous cette arche, afin qu'elle leur porte bonheur. Ces multiples regards,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

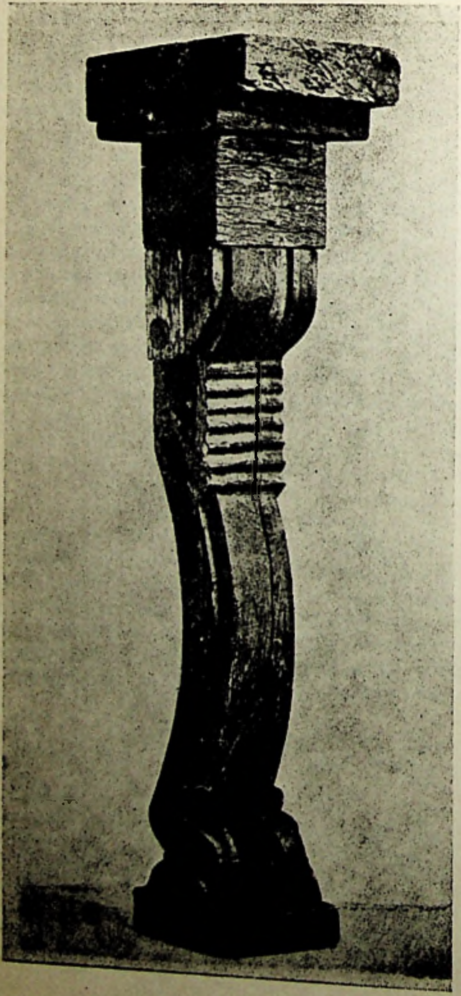
réduits à leur simple expression géométrique, loin d'être stérilisants, exaltent et fertilisent la vie. Et la *Porte* elle-même accouple, d'une part, une voix chtonienne, de la matière impure, rugueuse, et, de l'autre, le hiératisme sublime de ces emblèmes solaires — présents, sous d'autres aspects, dans les ornements folkloriques, ainsi que dans le monument romain d'Adamclissi.

De même, rien d'hybride dans certaine invention décorative que l'on retrouve sur une porte paysanne : la tortue — symbole de pérennité absolue, dans les mythologies lointaines de l'Orient —, y prend l'aspect d'un soleil échevelé. Tortue et Soleil — étrange et significative rencontre entre le monde rampant, obscur, et la haute clarté des cieux ! Rien, dans cette fusion, d'une dialectique de contrastes livresques ; on se situe sur le plan spontané d'une culture primaire, qui a le sens de la durée muette et tenace. C'est ce qui explique le fait que le christianisme adopté par ce monde de paysans ne pose pas l'empreinte du péché sur la nature. Par ce tacite accord, le christianisme acquiert une dimension nouvelle, celle d'une liturgie cosmique. Mircea Eliade définit, dans le Sud-Est européen, un « christianisme cosmique », érigé sur la nostalgie d'une nature qui — loin d'être déchue — se trouve invulnérablement sanctifiée. C'est l'âpre réponse à l'hostile et bouleversante histoire de ce coin d'Europe.

Comprendre ainsi l'accord entre l'homme et le monde, c'est assigner les authentiques prémisses d'un classicisme autre que résiduel ou bâtard. Dans la pensée artistique de Brancusi, la *Grèce* éternelle n'est pas présente, par la logique de citations érudites, elle y vit sans pastiche de façon inconsciente, par une équivalence originale: tel fut le problème d'une civilisation organique comme celle du paysan roumain, tel est le problème du grand créateur, qui, avec sérénité, apposa sa griffe sur toute notre époque.

p. 3: Coupe
p. 9: Muse endormie
p. 11: Sculpture pour aveugles
p. 27: Torse de jeune fille
p. 32: Cariatide

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Revista

Secolul 20

pregătește,

cu ocazia

Colocviului

Internațional

Brâncuși,

un număr special

închinat

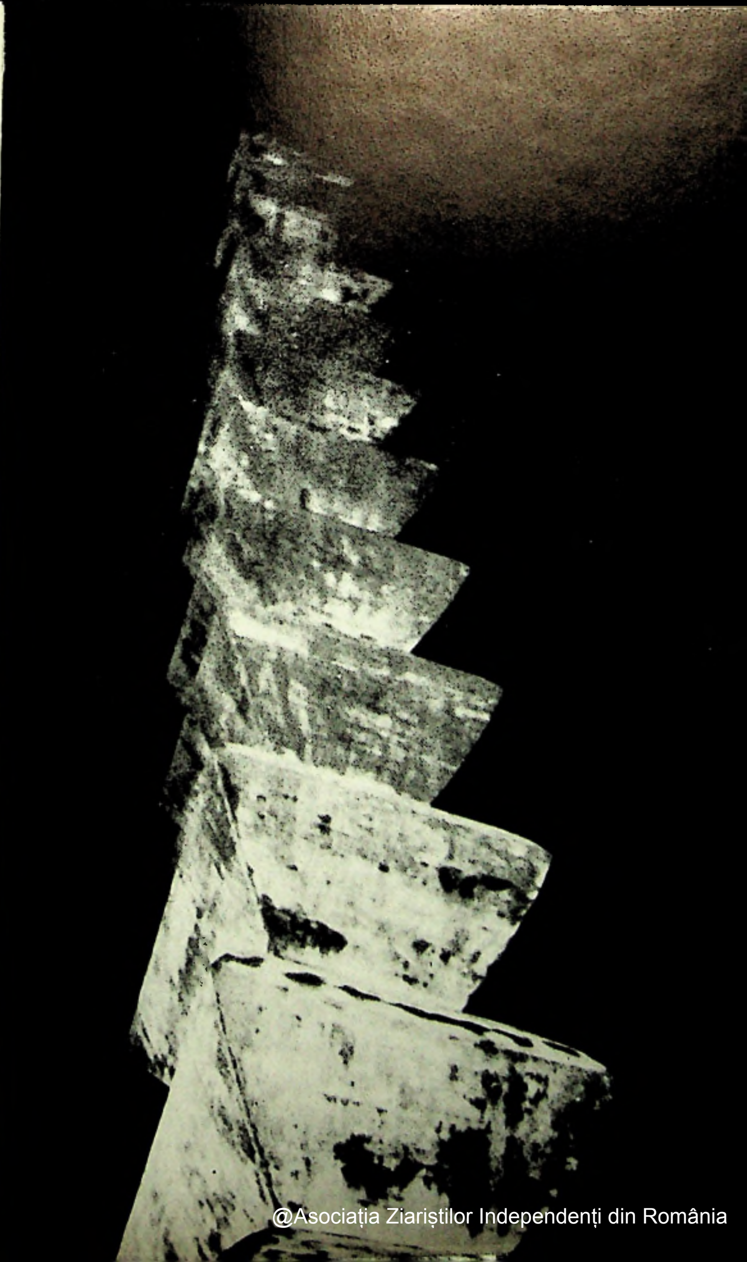
marelui sculptor

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

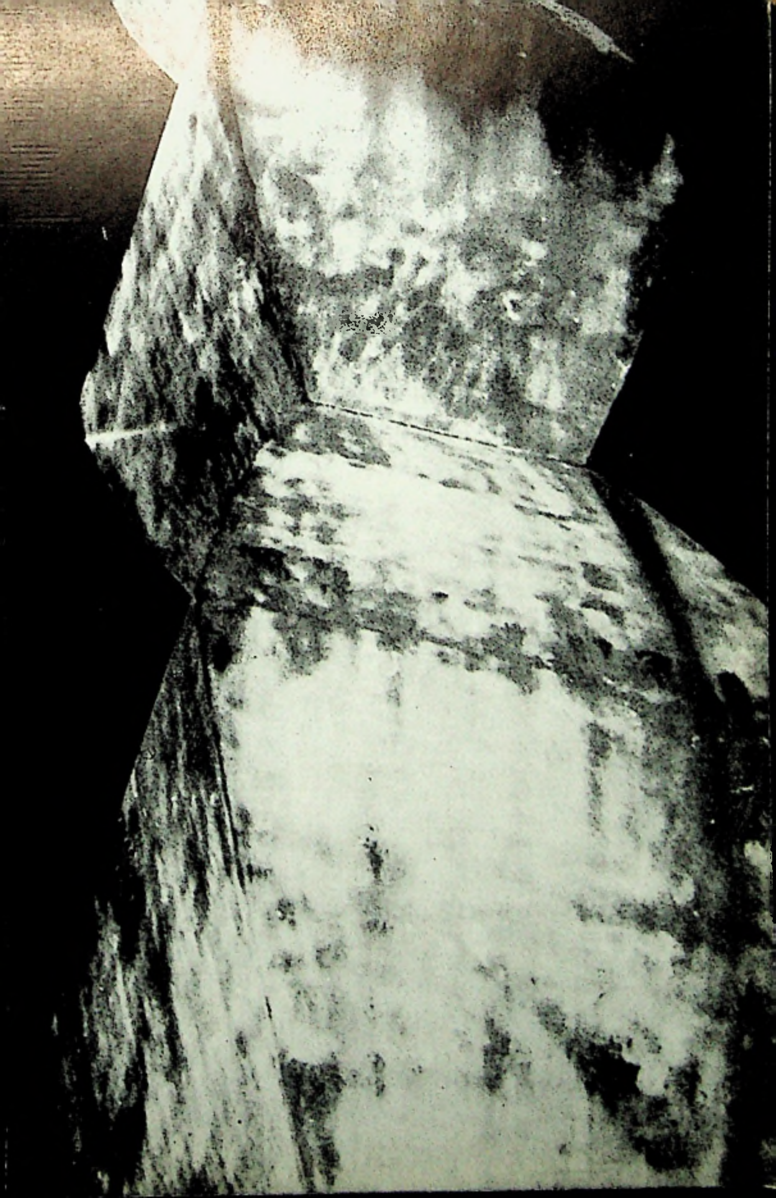
BRANCUSÍ

LA COLONNE SANS FIN
Targu-Jiu, ROUMANIE

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DIN PATRIMONIUL CONTEMPORANEITĂȚII

AL. PALEOLOGU

CONTINUITATE ŞI CONSTRUCŢIE CRITICĂ

Cu al treilea volum, apărut la sfîrşitul lui 1975, se încheie seria *Literatura română între cele două războaie mondiale* a lui Ov. S. Crohmălniceanu. Materia acestei trilogii a făcut obiectul unui curs universitar, dar ea nu se înfăţişează pur şi simplu ca rezultatul acumulat al unei activităţi didactice. Ea a fost în mod vizibil reelaborată ca operă destinată publicului intelectual, nu numai tineretului studios. Chiar dacă în concepţia ei urmează, cum e probabil, planul prelegerilor ce i-au stat la origine, ea este, în forma ce ni se oferă, o carte de lectură, compusă premeditat ca atare. Atît în cariera autorului cît şi în critica noastră contemporană ea rămîne o lucrare capitală şi nu riscă să-şi piardă însemnătatea oricîte de aceeaşi anvergură i s-ar alătura. Trebuie dealtfel să remarcăm că în ultimii ani critica şi istoria literară românească au înregistrat cîteva asemenea serioase şi solide lucrări, de categoria celor cărora li se spune «sinteze» (cu un termen nu prea nimerit dacă e să-l

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

luăm strict, dar căruia, de vreme ce s-a încetățenit, nu mai e cazul să-i facem dificultăți). Nu s-ar cădea să nu amintim *Dicționarul ideilor literare* al lui Adrian Marino, *Junimea și junimismul* de Z. Ornea (nu mai puțin și *Poporanismul* aceluiaș), *Gîndirea și gîndirismul* a lui Dumitru Micu; le-am pomenit pe acestea fiindcă lectura or mi-a procurat un sentiment reconfortant de alianță intelectuală, recunosc aceasta admițînd că sînt și alte lucrări meritorii de înscris la aceeași rubrică.

Inițial, lucrarea lui Crohmălniceanu era prevăzută în două volume; deși masive (respectiv 41,5 și 42 coli tipar) ele n-au putut cuprinde toată materia, dramaturgia și critica literară trecînd într-un al treilea volum, destul de compact și el dar în limite mai obișnuite. Opera este impunătoare și prin proporții, reprezentînd un efort dus pînă la capăt cu o tenacitate și un scrupul ce promite o tratare completă atît ca informație cît și ca exegeză. Aceasta e, în adevăr, atentă, profundă, densă dar nuanțată de o gîndire perpetuu trează, perfect obiectivă, cît se poate de riguroasă în metodă și în desfășurarea ei. Avem de a face cu o critică adevărat marxistă, adică liberă de orice preconcepție, de orice stereotipie, de orice formulă exterior declarativă, fără precauțiuni exterioare rezolvate prin citări din Marx, Engels sau Lenin (cînd se întîmplă să-i citeze, e totdeauna cu rost, sporind înțelegerea). Dialectica marxistă îi este autorului atît de intim asimilată și verificată pe cont propriu încît nici o clipă nu are acele anxietăți stîngaci disimulate, proprii neofiților sau supralicitanților, în fața chestiunilor mai spinoase. Crohmălniceanu abordează deschis orice chestiune, perfect dezinhibat, știind că pentru un marxist nu există zone interzise nici teren minat, oricît de accidentat ar fi acesta. (Într-un singur loc, pe care-l voi semnala mai încolo, mi s-a părut a-l găsi, din acest punct de vedere, oarecum grevat de o optică justă în sine dar cam sumar aplicată contextului în cauză). Siguranța și libertatea cu care se mișcă Crohmălniceanu nu numai pe toată aria pe care o deschid investigațiile sale ci și în domenii limitrofe sau chiar mai depărtate, dar corelate cu ele, sînt efectul unei desăvîrșite competențe și perfecte probități intelectuale; sînt totodată și efectul talentului său de scriitor. Stilul său foarte limpede, nepretențios, fără urmă de pedanterie dar nelăsînd nimic neprecizat, nimic în umbră, nimic neadus pînă la ultima nuanță, este un stil al dreptei socotințe, echilibrat, plin de naturalețe, un stil comunicativ, atașant, demn fără afectare, degajat cu sobrietate. Nu ocolește expresia familiară, hazoasă, de multe ori, care spune imediat ce are de spus (« a se da în vînt », « o groază de bani », « o groază de cărți », « poveste gogonată »; cutare « nu se sperie nici de Gide nici de Cocteau » etc.) dar nu pierde nici un moment decența, niciodată nu se apropie de limbajul « debutonat » pe care-l practica Octav Suluțiu, de pildă.

Cititorul avizat simte numaidecît la Crohmălniceanu corecta orientare, în filozofie, în estetică, în istoria artelor. Se vede bine că, chiar dacă nu și-a făcut din acestea niște îndeletniciri precumpănitoare și nu vrea să dea gata pe nimeni cu ele, îi sînt oricînd la îndemînă, așa cum normal și firesc ar trebui să-i fie oricărui critic care se respectă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Literatura română între cele două războaie mondiale suportă confruntarea cu părţile ce tratează aceeaşi materie în istoriile respective scrise de E. Lovinescu şi G. Călinescu; o suportă chiar foarte bine. Evident, nu aduce, ca G. Călinescu, o radicală răsturnare de optică în perspectiva istoriei literaturii, nici nu-i anexează valori pînă atunci neacreditate, nici nu are uluitoare bucăţi de bravură şi portrete memorabile, ca genialul său predecesor. Deasemeni, nu are, ca E. Lovinescu, acea altitudine a privirii izvorîtă din conştiinţa « labilităţii universale », nici trăsătura acerată a celui care trata literatura vremii şi ţării sale ca Tacit moravurile germanilor barbari, nici, în sfîrşit, polemismul său şi poziţia sa doctrinală. Nu s-ar putea spune că nu dă şi Crohmălniceanu dovadă, cînd ocazia se prezintă, de un fericit dar portretistic, ca de pildă în cazul lui Tudor Vianu : « Vorbitorul, foarte atent la înfăţişarea exterioară, îngrijit îmbrăcat, purtînd totdeauna guler scrobit, ajutat şi de o mare expresivitate a figurii, fruntea înaltă, privirea scînteietoare, arcul nărilor puternic desenat, comisura buzelor întoarsă în jos, bărbia lată, statura masivă, impozantă, fără a fi prea înaltă, îşi interzicea gesturile. Numai licărul ochilor, ridicarea unghiului sprîncenelor sau, din cînd în cînd, un zîmbet interiorizat îi subliniau expunerea. » Evident, deşi foarte pregnant, nu e un portret ce se reţine pentru el însuşi, printr-un relief hiperbolic excepţional, cum le reuşeşte G. Călinescu de nenumărate ori, dar e un portret ce se inserează cu naturaleţe şi funcţie plasticizantă în contextul critic respectiv. Făcînd abstracţie de tot ce rămîne incomparabil la G. Călinescu, Ov. S. Crohmălniceanu are faţă de acesta avantajul unui demers mai supravegheat şi mai responsabil în raport cu realitatea în cauză; are mai multă « supunere la obiect », e propriu zis mai mult cercetător decît « creator »; asociaţiile pe care le face, chiar neaşteptate, nu mizează pe efectul de şoc sugestiv ci urmăresc o comparaţie, ca de pildă cea dintre Troglodiţii lui Borges şi un poem cu viziune analogă al lui Philippide.

La treizeci de ani de la G. Călinescu, la o jumătate de secol de la E. Lovinescu, aceeaşi materie oferă o cu totul altă imagine, din cauza reculului pe care-l avem astăzi şi datorită punctului de vedere coordonator şi integrator al ideologiei noastre. Epoca în discuţie, calendaristic foarte scurtă dar colosal de încărcată istoriceşte, este perfect circumscrisă, etanş încadrată între abruptele şi decisivele ei termene. Chiar cei dintre noi care am trăit-o putem azi s-o contemplăm total desprinşi de ea, cu urmele rupturii perfect cicatrizate. Dar nu e mai puţin adevărat că epoca interbelică e totuşi mult mai apropiată şi mai inteligibilă pentru noi decît putea fi pentru ea cea care o precedase şi oricît a putut stărui într-însa amintirea aceleia. Într-un anume sens, paradoxal, cele două războaie mondiale au fost unul singur, întrerupt douăzeci de ani, adică dus între timp cu alte mijloace. Dar lumea dinaintea primului război ne apare azi străină, chiar exotică. Atît G. Călinescu cît şi E. Lovinescu priveau literatura interbelică în prelungirea perioadei anterioare; nu puteau avea, bineînţeles, asupra literaturii interbelice, în care se aflau, retrospecţia din afară pe care o putem avea noi, adică pe care ne-o procură cu un extrem de puternic fascicol de plină lumină, Ov. S. Crohmălniceanu.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cineva ar putea obiecta: înainte şi după primul război eram în capitalism, acum sîntem în socialism, deci mai omogene între ele sînt perioada antebelică şi cea interbelică. Cu toate acestea nu e aşa. Pentru toate ţările capitaliste, socialismul e o problemă ce se pune după primul război în cu totul alţi termeni decît înainte. Socialismul ca *realitate* şi nu numai ca doctrină sau ca ideal (Marx spunea: « noi numim comunism mişcarea *reală* care suprimă starea actuală ») s-a instaurat prima dată în lume prin zguduirile primului război; după cel de al doilea, progresia în lanţ a socialismului a dat acestei realităţi o extindere constrîngătoare şi un caracter de somaţie: nu este exagerat a spune că nimic nu poate fi conceput azi, indiferent unde în lume, în planul vieţii omeneşti, care să nu fie cumva în raport şi cu socialismul. Epoca interbelică a anticipat, pozitiv sau negativ, multe din fenomenele lumii de azi. În domeniul artei şi literaturii, multe căutări şi tendinţe interbelice au reapărut, cu o altă deschidere sau o nouă semnificaţie în timpul nostru, multe opere de atunci au acum o audienţă şi o influenţă mult mai mare: Joyce, Kafka, Faulkner, T. S. Eliot, Maiakovski, Esenin, Musil etc.

Literatura interbelică românească a reprezentat o adevărată epocă de aur prin numărul creatorilor de geniu sau de prima mărime: Arghezi, Sadoveanu, Blaga, Rebreanu, Ion Barbu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu, Mateiu Caragiale etc., cît şi prin efervescenţa şi emulaţia intelectuală, prin confruntările şi preocupările ideologice; motivările şi repercuţiile, în ultimă instanţă politice, ale acestora din urmă erau de natură să mobilizeze conştiinţele (pe unele chiar să le confişte); antagonismele şi consecinţele lor au mers precizîndu-se şi ascuţindu-se, ca efect, conştient sau nu, al celor din domeniul social-economic. Primul volum al trilogiei lui Crohmălniceanu se deschide cu aproape 200 de pagini în care « climatul epocii » şi reflectarea sa în grupările, direcţiile şi periodicele literare este analizat cu o pătrundere şi o rigoare ştiinţifică, obiectivă, exemplară. Autorul nu are nevoie să-şi declare preferinţele: ele rezultă necesar din examenul la rece al lucrurilor, nefiind prin urmare afectate de nici o prevenire. Această atitudine se transmite şi cititorului.

Dificultatea elaborării unei istorii literare începe de obicei de la problema aşa numitei « periodizări » şi a clasificării. La punctul acesta se produc totdeauna inevitabile simplificări generalizatoare, de natură să dea naştere la contestări de un fel sau de altul. Soluţia, probabil cea mai bună, a găsit-o Thibaudet cu criteriul generaţiilor. Dar el putea să-l aplice în istoria sa, care ocupă o perioadă de 150 de ani. Pentru una doar de două decenii, criteriul generaţiilor se exclude şi nu rămîne decît cel al împărţirii materiei pe genuri, cum a făcut şi Lovinescu. Spre deosebire de Lovinescu, pentru a nu fragmenta personalităţile care s-au ilustrat în mai multe genuri, Crohmălniceanu a ales soluţia de a-i trata pe aceştia integral, în paragrafe monografice, la capitolul genului în care s-au manifestat precumpănitor. Pe de altă parte, a eliminat din cadrul lucrării sale pe scriitorii care s-au manifestat decisiv înainte de primul război, chiar dacă au continuat

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

să scrie şi între cele două războaie. Aceste limitări, logic întemeiate şi în genere consecvent respectate (există totuşi şi o excepţie, în cazul lui G. Călinescu, tratat separat şi la critică şi la roman) nu rămîn fără unele neajunsuri. Aşa de pildă, dacă eliminarea lui V. Eftimiu sau Minulescu se justifică prin efectul criteriului ales, lucrul e mai puţin acceptabil în cazul altora. De pildă Bacovia. Primul şi cel mai celebru volum al lui Bacovia, *Plumb*, apare în 1916, deci exact la sfîrşitul perioadei antebelice, dar *Scîntei galbene* apar în 1926; în 1934 îi apar la Fundaţii poeziile într-un volum; tot la Fundaţii îi apare în 1944 ediţia definitivă de *Opere*. Deşi s-a făcut cunoscut în salonul lui Macedonski prin citirea poeziei *Plumb*, de o notorietate şi cu atît mai puţin de o influenţă a lui Bacovia înainte de primul război nu se poate vorbi, în vreme ce între cele două războaie opera sa începe să fie marcantă. Apoi N. Iorga. Dacă e de înţeles că opera sa de istorie nu intră în cadrul cercetării lui Crohmălniceanu, cum rămîne cu cea de memorialist? *O viaţă de om* e una din marile cărţi ale prozei româneşti dintre cele două războaie, tot aşa şi extraordinara serie *Oameni cari au fost*. Evident, ca critic, Iorga nu mai reprezintă între cele două războaie decît o prezenţă anacronică, dar artistul, care e inegalabil? Cu atît mai mult nedumereşte absenţa lui, cu cît Stere, a cărui viaţă publică a fost tot atît de activă înainte de primul război ca şi a lui Iorga, figurează (pe drept cuvînt) la capitolul « memorialistică deghizată ». Afară de asta, oricît de nerealizată ar fi dramaturgia lui Iorga, lipsa lui din volumul respectiv va rămîne nu mai puţin o « lipsă ». Pe urmă mai e cazul lui Ibrăileanu. Prezent, ca şi Stere, tot pe drept cuvînt, la roman, pentru *Adela*, lipseşte din capitolul criticii. E adevărat, *Spiritul critic în cultura românească* e din 1909 şi toată lupta ideologică şi critică pentru poporanism o duce autorul înainte de 1916. Dar după război Ibrăileanu se îndreaptă spre o critică estetică şi scrie cîteva din cele mai importante studii ale sale, despre Anatole France, Proust, Thomas Hardy, L. Reymont, Eminescu, eseul *Creaţie şi Analiză*, cel despre numele proprii în opera lui Caragiale. Afară de asta, polemica dintre el şi Lovinescu, una din polemicile definitorii şi de durată ale literaturii noastre, se desfăşoară în principal după război: Lovinescu figurează, Ibrăileanu nu. E drept, Crohmălniceanu, la capitolul despre « Viaţa românească » (în vol. I) vorbeşte de rolul lui Ibrăileanu în această perioadă, dar prea puţin. Influenţa criticului asupra scriitorilor « Vieţii româneşti » din primul deceniu de după război a fost decisivă iar personalitatea lui devine acum aproape legendară; spiritul său a continuat să domine revista şi după moarte, pînă în 1940. De altfel, după război, la « Viaţa românească », el nu mai e secundul lui Stere, ci se reprezintă pe sine însuşi într-o nouă ipostază. Cred că nu trebuia să lipsească din volumul consacrat criticii.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Altă remarcă. Consecvent cu principiul nefragmentării, teatrul lui Camil Petrescu e tratat în volumul consacrat prozei, iar al lui Blaga în cel consacrat poeziei. Prin efectul acestei consecvențe, în volumul ce-i revine, dramaturgia noastră interbelică apare decapitată. E adevărat că, în epocă, teatrul acestor doi mari dramaturgi nu s-a impus pe scenă iar cele mai importante piese ale lor nici nu s-au jucat. Într-o istorie a spectacolului nu ar fi avut loc, dar în una a literaturii dramatice fără îndoială că da şi anume cel dintîi. Crohmălniceanu se ocupă și de teatrul lor, dar pe lîngă că nu o face la locul care în mod eminent i se cuvenea, îi acordă, acolo unde o face, un spaţiu mai mic decît cel de care se bucură G. Ciprian; aceasta în ciuda afirmaţiei perfect juste despre Camil Petrescu că reprezintă « după Caragiale cea mai însemnată contribuţie din literatura noastră dramatică ».

Cu privire la teatrul lui Camil Petrescu, şi anume la capodopera acestuia, *Danton*, îmi pare, cum spuneam la început, că Ov. S. Crohmălniceanu e « oarecum grevat de o optică justă în sine dar cam sumar aplicată contextului în cauză ». Crohmălniceanu spune: « Cu toate calităţile ei dramatice, piesa atinge sub raport ideologic punctul cel mai de jos al dilemei expuse în *Jocul ielelor*. Dorinţa intelectualului de a schimba lumea, de a-i da o organizare raţională, e identificată pînă la urmă ca un vis nebunesc ». E vorba de antiteza celebră dintre Robespierre şi Danton. Ştim foarte bine că sub raport istoric şi logic poziţia lui Robespierre era justificată iar rolul « mîntuirii publice » a fost curmat înainte de a-şi fi încheiat menirea. Dovadă carenţele de autoritate şi corupţia care s-au vădit după Thermidor. În *Sfînta familie*, Marx şi Engels au arătat limpede antagonismul dintre terorismul revoluţionar şi burghezia liberală în perioada respectivă. Dar antiteza omenească pe care o înfăţişează Camil Petrescu între Danton şi Robespierre şi lumina puţin simpatică în care acesta apare sînt în plan dramatic perfect legitime şi neinfirmabile de biografiile lor individuale şi structurile lor temperamentale. Părtinirea din *Danton*, dramaturgul o compensează principial în *Jocul ielelor*, atitudinea lui în ultimă instanţă fiind egal contemplativă şi egal pasionată. În *Danton* e vorba în primul rînd de o confruntare de caractere personale; mai mult, Danton fiind eroul piesei iar Robespierre apărînd doar episodic era firesc ca acesta să fie prezentat pe o unică latură. Crohmălniceanu spune despre Danton (cel din piesă): « Umanitatea lui îmbracă forme grandioase ca să revină apoi automat la cercul îngust al preocupărilor mărunte şi al micilor satisfacţii domestice ». Din punct de vedere artistic aceasta este o calitate, înlăturînd orice imagine convenţional-eroică, unilaterală şi nerealist apologetică. (Un erou e un om din cînd în cînd eroic, dar niciodată în contratimp). Mai departe spune autorul: « După ce organizează actul de la 10 august, se duce să se culce. Speră

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

mereu să poată pleca iar duminicile la pescuit; îi e dor de petreceri cu femei frumoase; între măsurile decisive nu-şi neglijează obligaţiile casnice ». Toate acestea arată un om întreg şi adevărat, cu robust apetit de viaţă şi iubire. Iar a te culca după punerea la punct a unui plan de acţiune, orice mare comandant sau om al faptei o recomandă sau cel puţin o face; dacă nu o face e numai cînd împrejurările impun contrariul. Cum spunea Marx pe care îl citez încăodată: « nicidecum *renunţarea la plăceri* ci dezvoltarea forţei, dezvoltarea aptitudinilor pentru producţie, deci dezvoltarea aptitudinilor cît şi a mijloacelor de delectare. . . » (Marx, Engels, Lenin, *Despre literatură şi artă*, BPT, Buc. 1974)

Am epuizat şicanele ce aveam a-i face autorului. Nici pe departe n-aş putea epuiza elogiile. Opera aceasta le merită din plin şi rămîne ca o impunătoare şi civilizată construcţie, ridicată cu inteligenţă, onestitate, talent şi cultură.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PICTURĂ
ȘI
ISTORIE

THEODOR ENESCU

UN ITINERAR SEMNIFICATIV

VIRGIL ALMĂŞANU

În recenta expoziţie de la Dalles a lui Virgil Almăşanu figura şi un *Portret de studentă*, datat 1954, una din operele ce impuneau, acum mai bine de două decenii, situarea pictorului printre «marile făgăduinţi» ale tinereţii artistice: e o pictură ce se cuvine contemplată cu atenţie, deoarece, într-un stil eterogen celui al maturităţii sub care ne e mai ales cunoscută personalitatea artistului, conţine elemente ce prefigurează cîteva din coordonatele statornice ale viziunii sale picturale. Com-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

poziția, profunzimea tonurilor, tendința constructivă, evocă lecția de sobru clasicism a lui Camil Ressu, la care unii tineri de atunci recurgeau ca la o sursă a necesarei rigori plastice, ce implica și o rigoare față de meșteșug. Însă acest «stil» al lui Ressu era pentru Almășanu mai ales un «stil» al atitudinii. Este interesant cum încă de atunci pictorul își definea modul său personal de a reacționa față de o «inspirație» din zona artei, rara aptitudine de a extrage din tradiție acele elemente ce conveneau intim tendințelor propriului stil, integrîndu-le nu ca simple formule, ci supunîndu-le, ca pe niște materii devenite familiare, mijloacelor sale expresive. Nici linia lui Ressu, nici volumele plastice, nici, în slujba acestora, tonurile sale reci, nu apar aici. Și fondul, și figura, totul este menținut, cu o sobră variație, cu insezisabile treceri de ton, într-un unic dens brun-auriu, care are însă facultatea de a conține în amplitudinea și finețea metamorfozelor sale luminoase, o intensă viață cromatică: și recunoaștem aici una din trăsăturile majore ale stilului pictural al lui Almășanu, în care sobrietatea culorii, cu nesfîrșita sa analiză tonală, are puterea de a distila, în ultimele ei esențe, bogăția cromatică interioară a viziunii. Semnificativ este apoi modul în care e construită forma: refuzînd conturul și clar-obscurul clasic, pictorul construiește printr-o continuă, solid articulată, sedimentare de planuri paralele, structurîndu-le prin valorile lor relative în armonia tonului și menținînd astfel o solidaritate a volumelor cu materia lor picturală: este aici, *in nuce*, acea sinteză constructivă a formelor și volumelor din continua vibrație analitică a planurilor lor, ce va deveni tipică stilului său de mai tîrziu.

Această autoritate a unei viziuni personale, ce se dovedea imediat capabilă de o îmbrățișare a tuturor genurilor picturii, se afirma indiscutabil de la primele confruntări ale artistului cu publicul și critica. Ea putea fi recunoscută și peisajelor și compozițiilor sale. În cele dintîi era prezentă meditația statornică în jurul picturii lui Andreescu — în formația de atunci a multor pictori ai noștri, nu numai o sursă majoră de învățăminte picturale profunde, ci și un model de atitudine etică radicală față de vocație, ca și de realitate. Tot din educația vizuală a acelei generații de pictori, mai intra aici interesul pasionat pentru marea experiență peisagistică a micilor maeștri olandezi, a căror capacitate de a realiza o învăluitoare, argintie unitate cromatică, se asocia firesc, în memoria figurativă, prin simplitatea și puritatea efectului liric, cu cristalina lumină și construcție elementară a spațiului pictural din pictura primitivilor, și ea descoperită și căutată atunci, ca o chezășie a unei apropieri sincere de realitate. Din campania peisagistică a anilor 1956—1957, ce aducea construcției picturale necesarul fior de prospețime, *Peisajul din Teiul Doamnei* sau *Peisajul din Grozăvești* sînt exemplare, nu numai pentru etapele picturii lui Almășanu, ci și pentru unda de vigoare și înnoire ce făcea să se simtă în acei ani, prin opere similare ale tovarășilor de drum, așteptata resurecție a tradiționalei vocații picturale românești. Candida vibrație a griurilor, armonizată cu tandre, surde ocruri brun-aurii, în construcția de o cristalină simplitate a micului *Peisaj din Grozăvești* evocă parcă sinteza picturală și volumetrică a «primitivilor» italieni, ce constituise, similar, inspirația peisajelor unor Carrà sau Sironi și prin care, la fel, atmosferei naturaliste și impresioniste i se substituia o atmosferă ingenuu-arhaică, de o intonație, s-ar putea spune «metafizică».

În ce privește compozițiile, era filtrată din ce în ce mai mult lecția de sinceritate, de concentrare și epurare a expresiei ce venea din vechile noastre fresce sau din pictura acelor moderni—un Ștefan Dimitrescu, Ressu sau Ghiață — ce asimilaseră valorile expresive specifice ale artei noastre populare. În acest sens, Almășanu participa atunci la acea vocație incoercibilă a sincerității vizuale, la acea manifestă atitudine anti-retorică și anti-rutinieră — dificilă, dar întăritoare — ce

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

caracteriza asumarea unei ferme conştiinţe artistice, fără de care generaţia ce se afirma în anii '50 înţelegea că nu poate fi realizabilă o organică, totală participare creatoare la istoria anilor de edificare a socialismului. Asemeni celor mai înzestrate peneluri ale generaţiei sale, a înţeles că atitudinea constructivă a noii conştiinţe sociale implica respingerea confortului moral în împlinirea vocaţiei. De aceea drumul artei sale a fost rectiliniu, neispitit de facile succese, neabătut nici de recunoaşteri, nici de ostilitate, nedornic de a adula, dar nici de a uimi, sigur pe virtuţile de expansiune organică ale propriei viziuni picturale. Roadele unei asemenea angajări aveau să se arate fără întîrziere în opere durabile, ce-au rămas ca repere esenţiale nu numai în evoluţia picturii sale, ci şi în istoria artei noastre din ultimele decenii. De amintit, în acest sens, «volet»-ul din memorabilul triptic *1907*, realizat cu prilejul semicentenarului Răscoalei şi care stîrnea atunci o obstinată vehemenţă din partea obtuzităţii dogmatice a criticii, ceea ce nu va umbri deloc recunoaşterea lui drept una din capodoperele semnificative ale renaşterii geniului pictural românesc ce putea fi sesizată în acei ani. Din savanta, în simplitatea ei, compoziţie de curbe învăluitoare, din ancestrala rustică armonie de tonuri surde de galben pămîntiu (acel galben de surdă rezonanţă, ca de îmbătrînită scoarţă sau antică broderie ce va fi una din culorile preferate ale pictorului nostru), de roşu şoptit, verde sumbru şi accente taciturne de negru, se înalţă un ton profund, de reculegere şi de pietate parcă, a mijloacelor expresive, venind din vechimea «durerii noastre surde şi amare», şi unind sunetul picturii lui Luchian cu cel al frescelor Moldovei şi ale lui Giotto.

Încă din acei ani se putea observa la Virgil Almăşanu un stil compoziţional de spontană proiecţie murală, o năzuinţă proprie viziunii personale, spre epic şi monumental. Însă în marea compoziţie de figuri, oratoria exterioară, retorica facilă şi grandilocventă pîndea mai mult ca oriunde şi exorcizarea mult încercatelor formule ale academismului, stăpîn pe largi resurse mai ales în acest gen, a putut fi asigurată de acea autoritate interioară şi tenacitate de care pictorul nostru adusese o dovadă constantă, de nezdruncinat, în primii săi ani. Astfel, el va exercita o ştiinţă mereu mai sigură de a desfăşura cu amplitudine riguros controlată, liniile dinamice şi acut expresive, ritmurile severe,esenţiale, planurile constructive de culoare, diferenţiată cu un rafinat simţ al preţiozităţii vetuste a materiei cromatice — cînd trasparentă, cînd încastrată emblematic, cînd scrijelată, cu mate scînteieri minerale, sau adumbrită de misterioase sgrafii (exemplu eminent, pînza *Rapsozii*, expusă la Bienala de la Saõ Paulo din 1967). O adevărată virtute seismică pare să anime liniile şi planurile compoziţiilor sale, cu acea sublimată capacitate expresionistă (ce-şi poate afla o origine îndepărtată şi în asimilarea esenţială a acelui patos al vibraţiei neliniştite a formelor incisive şi energice, propagîndu-se în spaţiul pictural, asemeni unor reverberate planuri paralele, ce caracterizează stilul sever şi grandios al lui Mantegna); capacitatea, deci, de a realiza din ritmuri şi sinuozităţi o convingătoare hartă a intensităţilor emoţionale, în care figurile par plăsmuite sub ochii noştri de o adevărată «virtù informativa», asemeni acelor umbre din purgatoriul dantesc ce dobîndesc forma ce le-o insuflă autoritarele pulsaţii ale pasiunilor interioare: «Secondo che ci affiggono i desiri/e li altri affetti, l'ombra si figura . . .» In *Epitaf 1907* contemplăm o astfel de metamorfoză exacerbată: deasupra rămăşiţelor pămînteşti ale ţăranului răpus, a cărui figură pare să transpară ca o indelebilă emanaţie ectoplasmatică a pămîntului, asumînd, cu un desen ce evocă preistorica magică scrijelare a pietrei, masca simbolică a celui urgisit de veacuri şi contorsionarea violentă a durerii — se apleacă umbrele bocitoare: fulgerul continuu filigranat al unor griuri fosforescente zgîrie în fondul sumbru de noapte groasă şi grea, realizat din savante suprapuneri de variate materii cromatice, de o liturgică

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

VIRGIL ALMĂȘANU:
Detalii din
proiectul pentru
Teatrul Național

Foto:
EUGEN LUPU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

gravitate funerară a tonurilor — zgîrie prelunga prosternare a uneia şi convulsia stridentă a suferinţei celeilalte, cu o tensiune paroxistică ce aminteşte intensitatea expresionistă a marelui Grünewald.

Dacă în astfel de teme patetice, pictorul dovedea puterea de a compune exploziile expresive ale unei concentrări emoţionale, el va demonstra vocaţia epică a picturii sale în întîlnirea cu temele istorice. Aici, gestul său pictural dobîndeşte o spontană respiraţie grandioasă, în stare a conferi imaginii istorice tensiunea şi elanurile vizuale semnificative, accentul adînc evocator şi dramatic. Neuitată rămîne în acest sens, marea compoziţie *Bălcescu şi tăbăcarii* din 1962, una din primele compoziţii ce demonstrau că genul istoric putea fi smuls din vestigiile rutinei academice şi reintegrat unui stil genuin — iniţiativă ce prin formularea ei hotărîtă turbura atunci confortabilele habitudini vizuale. S-a remarcat, cu solid temeiu (Dan Hăulică) perfecta contopire a unor acorduri cromatice şi efecte luminoase ce vin din gravitatea dramatică a unui Rouault — şi s-ar putea adăoga, la fel de congruentă, o fericită asimilare a analizei cubiste a figurii, dînd volumelor o severitate de sumare accente ritmice, care, împreună cu nocturna armonie a culorilor, unde intervin şi apeluri simbolice, realizează o atmosferă solemnă de legendară epopee tit-liviană. Cu o rară aptitudine de a asimila sugestiile stilistice pînă la desăvîrşita contopire în identitatea propriului stil, Almăşanu va desvolta din stilizarea cubistă a formei (mai ales de la cea a neo-cubismului interbelic, picassian, în primul rînd, sau villonian, etc.) un original arabesc expresiv, capabil să transmită în modul cel mai direct şi peremptoriu, substanţa dinamică a formelor, caracterele acute ale figurilor, totdeauna cu o intensitate de o particulară nuanţă expresionistă. Speculînd cu subtilitate capacităţile de analiză dinamică a formei ce le oferea metoda descompunerii cubiste, Almăşanu va da o tot mai mare libertate arabescului aproape abstract, imprimînd formelor un continuu ritm oscilant şi adaptîndu-le unui spaţiu pictural ce menţine caracterul plan al muralităţii : astfel încît compoziţiile sale păstrează o putere de proiecţie grandioasă şi în acelaşi timp formele se supun fără urmă de rigiditate fanteziei liniare, şi apar, în transparenţa modulată a planurilor de culoare, asemeni striaţiilor naturale în procesul geologic al formării gemelor. Şi gravitatea motivelor cîştigă astfel, căci totdeauna e înzestrată cu acea chemare vizuală puternică pe care o exercită asupra sensibilităţii noastre libertatea vitală a fanteziei şi preţiozitatea picturală. Asemenea virtuţi stilistice pot fi întîlnite atît în *Greviştii* din 1965, de o învolburată, energică mişcare, în *Paşoptiştii* (cu o subtilă aluzie la eleganţa acuarelelor şi litografiilor romantice, dar şi cu intervenţia unor acorduri epice mai grave în compoziţia grupurilor) — ; în cele trei variante ale *Grupului*, — fragment din marea decoraţie murală pentru Teatrul Naţional (culminînd în *Grup*, 1975, cu fin glomerulatele preţioase tonuri ale unei game temperate şi cu rafinata transparenţă diafană a formelor reverberînd ca într-un halo de pulberi luminoase ale zărilor vesperale) ; sau, în sfîrşit, în ciclul *Epos legendar* înfăţişînd cu reînnoită fantezie, în linii sinuoase şi planuri dinamice, icoana ecvestră

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

a lui Mihai Viteazul ce pare călărind aevea, într-o cadență de sublimă solemnitate, asemeni unei faimoase efigii cavalerești a lui Simone Martini — pe crestele veacurilor istoriei noastre suscitînd mereu dramaticul ecou al marilor vise naționale.

Virtuțile unei asemenea viziuni, capabile de a traduce dinamismul interior al unui eveniment istoric şi de a transmite încărcătura lui patetică şi eroică, era firesc să se afle la largul lor într-un proiect de vastă decorație murală, pe care artistul era chemat să-l realizeze în 1972 pentru fațada Teatrului Național şi al cărui program îl constituia o grandioasă ilustrare a sensului istoriei naționale revelat de cuceririle prezentului. Spiritul în mers al istoriei contemporane evoca aici, într-o epopee integrînd în eroicitate toate păturile constructive ale poporului, momentele mari ale trecutului, pe care acesta le posedă, prin veghea necurmată a conştiinței de sine, şi în prezent, în adîncimile rădăcinilor sale vitale. Reflectînd asupra acestei înălțări a conştiinței prezentului la altitudinea marilor vocații ale trecutului, explicabilă prin patosul însuflețitor al unui ideal trăit de energiile creatoare ale tuturor, pictorul a ştiut să confere magnifica dimensiune a timpului şi figurilor contemporane anonime, care asumă, datorită certitudinii elanurilor revoluționare şi constructive, proporții eroice, cutezînd să se confrunte, în personalitatea lor colectivă, de o superbă încredere în sine ce este proprie marilor epoci, cu grandoarea epică a spațiului istoric. De aici, acea puternică suflare mitopoetică ce animă imensa compoziție de mari grupuri încastrate asemeni unor masive piramide, cu grănițări rotite însă, în respirație largă, desfăşurînd pe vasta suprafață, cu sugestia unei libere, infinite expansiuni, o glorioasă în galben-auria sa dominantă cromatică, tălăzuire oceanică. A fost astfel un prilej pentru pictorul nostru de a se arăta un mare artist, asemeni celor din vechime, «un creator de icoane, un pictor al epocilor» (cu o formulă a lui Nicolae Iorga), în esența lor proprie de *epokhê*. In fața ochilor noştri, pe vaste suprafețe, pentru prima oară întîlnite la noi în două secole de artă modernă, se va desfăşura, tradusă în materia augustă a anticului mozaic, țesătura savantă a miilor de chipuri în care pulsează sîngele istoriei noastre, cu vechile dureri, dar şi cu avînturile şi năzuințele ei reînnoite, o țesătură savantă căci a ştiut să respecte, sub iuența formelor, legile narației epice: compoziția multiplană şi structurarea etajată a fiecărui plan. Privirea e mereu solicitată de diversitatea ce agită lungile valuri de chipuri — motive tectonice străvechi intervin spre intensificarea imaginației noastre vizuale: lăncile paralele, mănunchiuri de oblice îndreptînd privirea spre înalt, repetarea scandată a unor elemente figurative, parthenoniana eroică geminație a siluetei umane şi cavaline, şi, în centru, impunătoare paradigmă, antica emblematică figură lampadoforă, ca un simbol al asumării datoriei istorice. Desenul nenumăratelor figuri din multiplele grupuri ale acestei *summa* a vieții noastre istorice, «încărcată de trecut şi grea de viitor», vibrează continuu de un epic suflu interior, parcă exaltate de noblețea conştiinței istorice: «geniul neîmbătrînit al istoriei românilor», de care vorbea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Eminescu, pare să le anime. Că un pictor de azi putea să întrupeze astfel în imagini magnifice episoadele exemplare ale istoriei noastre, constituie o dovadă a acelei constante vocaţii, ce poate fi observată la cei mai buni din artiştii noştri, de a înfrunta vasta, dificila întreprindere a operelor monumentale, destinate colectivităţii şi înălţării conştiinţei sociale şi, în acelaşi timp, vrednice de a fi transmise contemplaţiei reflexive a urmaşilor. Asemenea opere vin şi ca o mărturie a marilor gesturi spirituale ale ctitoriei artistice menite să perpetueze dimensiunile grandioase ale istoriei ce se înfăptuieşte azi.

Stilul lui Virgil Almăşanu s-a dezvoltat printr-un proces de complexe decantări. Cînd viziunea universului se adecvase treptat — după o frumoasă vorbă a lui Proust — viziunii « patriei interioare », era firesc ca aceasta să se traducă printr-o sublimare a sonorităţilor cromatice, printr-o fluenţă muzicală a planurilor şi liniilor. În ansamblu, pictura sa se va distinge prin unitatea ei riguroasă, coerentă, prin supleţea materiei, prin tenuitatea tonurilor: inepuizabile game de griuri, de la cele mate şi umbrite, pînă la cele volatile, tinzînd spre puritatea serafică a alburilor, galbenuri stinse, acordîndu-se, patinate, cu albul văros, şi evocînd astfel strălucirea misterioasă a vechilor noastre broderii. O lumină argintată emană din compoziţiile sale, din freamătul lor suav cadenţat. Cu cît gama culorilor e mai redusă, cu atît cea a valorilor de ton e mai bogată, de o intensitate expresivă ce evocă o întreagă lume cromatică; împinse pînă la puritatea abstractă, formele îşi menţin substanţa de realitate, iar puterea de structură a compoziţiei e din ce în ce mai implicată şi din ce în ce mai puţin aparentă. Cu o suverană autoritate, atît a viziunii interioare cît şi a mijloacelor, pictorul a izbutit să topească în propriul său stil fecunde consonanţe ale sensibilităţii picturale moderne, întîlnindu-se cîteodată fie cu ritmurile primordiale ale unui Brâncuşi, fie cu acea transpunere firească, practicată la începuturile sale de un Mondrian, a motivului natural în ritmuri pure de linii şi umbre (exemplu eminent, *Brazi III*); fie cu reveria liniară şi plutirea magică a zonelor cromatice din viziunea unui Klee, de subtile aluzii orientale *(Cupole)*; cu rafinata reducţie analitică şi armonie de forme brun-roşcate şi gri a unui Braque *(Flori*, de pildă); fie cu acea absorbţie a obiectului figurat în metafora lirică a liniilor şi culorilor ca în savanta subtilitate vizuală a unui Ben Nicholson (ciclul *Fructierelor)*; fie cu lăuntric dictatul ritm al gestului pictural de sorginte informală *(Zid de ctitorie, Arcade, Maluri etc.)*. Mereu cu sagacitate disciplinat în dinamismul expresionist al formelor, este poate acesta limbajul pictural contemporan cu care sensibilitatea matură a pictorului nostru şi-a desvăluit constant structurale afinităţi. Sînt toate confluenţe ale viziunii moderne ce încîntă memoria ochiului cînd recunoaşte fugitiva undă a rezonanţelor lor în armonia solid construită a stilului atît de personal şi integrat sensibilităţii contemporane al lui Virgil Almăşanu.

O confirmare a suveranităţii universale a acestui stil o aduc şi ultimele peisaje şi naturi moarte, de o inedită vibraţie lirică, de o neaşteptată decantare a expresiei. Savanta orchestrare a tăcerilor, linii pierzîndu-şi identitatea ca linii, pe de-a-ntregul încorporate efectului pictural, griuri de o bogăţie nesfîrşită a mişcătoarelor nuanţe luminoase şi a vibraţiei materiei, dînd frunzişurilor cadenţa lirică a unor cascade, sau maselor şi umbrelor picturale alunecarea fumegoasă a unor aparenţe de vis, atingeri de galben şi ocruri-gri stinse, făcînd să transpară în arhipelagurile cruţate ale fondului pînzei, desenul formelor în plutitoare revelaţii — toate acestea ne evocă parcă ceva din meditaţia lirică a anticilor pictori chinezi. Şi recunoaştem totodată în ele acelaşi ritm interior al operelor de început: astfel toate se leagă sub autoritatea vitală a aceluiaşi imbold formal originar, se aşează în aceeaşi matcă stilistică, pe care o identifici imediat ca acea inconfundibilă armonie generatoare de plăsmuiri picturale ce poartă în istoria picturii româneşti numele lui Virgil Almăşanu.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GABRIEL
GARCÍA
MÁRQUEZ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ultimul roman al lui Gabriel García Márquez, așteptat de cîțiva ani cu o curiozitate mereu crescîndă deopotrivă de publicul larg și de critici, este o nouă izbîndă remarcabilă a autorului. *El otoño del patriarca (Toamna patriarhului)* este o carte la care a lucrat timp de șapte ani (1968—1975), mai mult decît la toate operele anterioare, inclusiv monumentalul *Veac de singurătate.*

Care este explicația acestei gestații lente? După apariția romanului *Un veac de singurătate*, unii critici malițioși au prezis că îi va fi imposibil să mai atingă vreodată nivelul acestei capodopere unice, fiindcă energiile creatoare i-au secătuit. Prevestirea s-a dovedit a fi totuși pripită. Adevărul este că García Márquez scrie greu, fiind extrem de exigent cu sine. De fapt, nici *Un veac de singurătate* nu a fost scris într-un an și jumătate, cum se crede de obicei. Înainte de perioada rodnică 1965—1967 (cînd, cuprins de frenezia creației, se închide în casă și timp de optsprezece luni se simte într-o stare de transă), a mai trecut printr-o gravă « criză de creștere », depășită pînă la urmă prin înnoirea viziunii artistice.

Perioada de tăcere literară 1961—1965, cînd declară că s-a hotărît să renunțe la scris, reprezintă un acut impas autocritic, care-l face să dezerteze doar aparent; în fond, își revizuiește radical limbajul « obiectiv » de pînă atunci și renunță la « centura de castitate a unei viziuni notariale ». Un critic care îl frecventează pe « bolnav » în această perioadă (Emir Rodriguez Monegal) afirmă că, fără să-și renege complet opera, era chinuit de gîndul eșecului repetat (în raport cu ambițiosul proiect inițial), și toate laudele aduse povestirilor și romanelor sale i se păreau un « inventar al erorilor ». Chiar dacă nu există propriu-zis o cezură între primele patru cărți și romanul *Un veac de singurătate*, deosebirile de viziune și stil sînt foarte mari. Pentru a-și înnoi mijloacele, preluînd, desigur, parțial, cîștiguri mai vechi și operînd cîteva schimbări de accent în cadrul aceluiași univers artistic — spațiul mitic Macondo — a avut nevoie de această profundă criză încheiată printr-un nou miracol al creației. După propria sa mărturisire, în ianuarie 1965 simte subit

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

că stăpîneşte în întregime romanul fluviu pe care încercase să-l scrie încă din adolescenţă. Totul se limpezeşte ca prin minune, şi scriitorul se trezeşte dintr-o dată plin de forţe din coşmarul unei insatisfacţii paralizante.

Lucrurile s-au repetat şi în cazul ultimului roman, pe care nu a putut să-l scrie, deşi se gîndea de mult la tema lui, pînă nu a găsit tonul convingător, pînă nu a « simţit » că îl stăpîneşte într-o indisolubilă unitate a structurii şi a expresiei.

Dacă noul roman a progresat lent, aceasta s-a datorat dificultăţii de a « descoperi » cartea, de a-i simţi pulsul, atmosfera, personajele, de a găsi tonul interior, intim, care este unul singur. Cînd şi-a dat seama că *Toamna patriarhului* seamănă prea mult cu *Un veac de singurătate*, a întrerupt lucrul şi a hotărît să-şi « demonteze » complet stilul. Rezultatul demontării a fost volumul *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada (Incredibila şi trista poveste a candidei Eréndira şi a bunicii sale fără suflet)*, alcătuit din cîteva poveşti pentru copii şi o naraţiune cinematografică. De ce poveşti pentru copii? Pentru că numai astfel avea senzaţia că e liber sub raportul expresiei, că porneşte de la zero, chiar dacă în realitate continuă inevitabil somptuoasa proză din *Un veac de singurătate*. Aceste « exerciţii de stil », cum le numeşte autorul, i-au permis să evadeze din spaţiul mitic Macondo şi să se instaleze în zona Antilelor, unde avea de gînd să plaseze acţiunea noului său roman. Totodată, i-au permis să pună accentul pe « hegemonia imaginarului », după expresia criticului Vargas Llosa, cu alte cuvinte pe reelaborarea tot mai liberă a elementelor oferite de experienţă. Procedeele specifice prin care García Márquez transformă materialele universului real în componente ale universului de ficţiune (exagerarea, enumerările şi repetiţiile halucinante, schimbarea proprietăţii obiectelor etc.) sînt folosite acum din ce în ce mai insistent pentru a accentua rolul elementelor mitic-legendare, miraculoase, magice ori fantastice, ca suport al realităţii de ficţiune.

În *Toamna patriarhului* valorificarea datelor realităţii este făcută sistematic pe baza criteriului poetic. Nu alta fusese în fond soluţia salvatoare în *Un veac de singurătate*, unde covoarele fermecate puteau să zboare cu adevărat, morţii să învie firesc şi cărţile să prezică viitorul, dar abia acum, în ultimul roman, procedeul este generalizat. Reuşeşte astfel să realizeze un vis mai vechi, acela de a condensa toate adevărurile posibile în cîteva secole de poezie cotidiană.

În romanul *Toamna patriarhului*, conceput ca un vast poem despre cumplita însingurare la care beţia puterii îl conduce pe un dictator latino-american din zona Mării Caraibilor, accentul cade pe subiectivitatea dictatorului, pe felul cum reacţionează personajul prins de vîrtejul puterii: « Mă interesează tot ce a fost istorie la un moment dat, declara autorul într-un interviu recent. Ordinea cronologică nu mă priveşte cîtuşi de puţin. Cu obiectele procedez la fel: dacă, din motive poetice, vreau ca dictatorul să se plimbe într-un Cadillac blindat, îl fac să se plimbe într-un Cadillac blindat. Dacă, tot din motive poetice, mi se pare mai interesant ca dictatorul să meargă într-o trăsură din secolul al XIX-lea, îl fac să meargă într-o trăsură din secolul al XIX-lea. Este un procedeu literar de mare efect ».

Înălţîndu-şi romanul pe premizele mitului singurătăţii, ca expresie stilistică reprezentativă a Americii latine, prin metoda « poetizării » García Márquez reuşeşte să exploreze în acelaşi timp realitatea şi fabulosul. Esenţializarea mitică a istoriei latino-americane nu exclude, ci dimpotrivă presupune detaliul concret şi viu, faţă de care scriitorul încearcă o fascinaţie irezistibilă. Insistînd asupra faptului că în ultimul său roman nu există nici un episod care să nu se bazeze pe datele realităţii, culese adesea din experienţa sa strict personală, atrage atenţia că metoda lui constă în « exacerbarea » acestei realităţi. Romanul *Toamna patriarhului* s-a cristalizat în jurul unei imagini care-l obseda de mult pe autor:

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

imaginea unui dictator latino-american, incredibil de bătrîn, care se plimbă singur prin imensul palat unde nu se mai află nici o ființă omenească și unde pătrund vacile, instalîndu-se în saloanele pustii. Întrebat cum a conceput această imagine, García Márquez își amintește de fuga dictatorului venezuelan Pérez Jiménez în Santo Domingo, fugă la care a asistat în calitate de ziarist: de la ieșirea din palat și pînă la avionul special care-l aștepta în apropiere, dictatorul înspăimîntat a mers tot timpul cu o pușcă mitralieră în mînă, uitîndu-se bănuitor în toate părțile, gata să tragă în oricine l-ar fi împiedicat să se refugieze la prietenul său Trujillo. Imaginea reală s-a transformat, prin purificare alchimică, în imaginea bătrînului înconjurat de vaci, care însă i se părea insuficient de bătrîn: « Aveam încă prejudecăți naturaliste și credeam că 82 de ani este vîrsta maximă pe care o poate atinge un om politic. Din cauza asta ajunsesem într-un impas ». Pe romancierul « înspăimîntător de realist » care este Garcia Marquez (caracterizarea îi aparține) îl interesează în primul rînd semnificațiile la care se ajunge prin exacerbarea realității: « Fiindcă dacă, bunăoară, în Venezuela, Vicente Gómez ajunge să stea la putere timp de 32 de ani, știm ce se întîmplă. Dar pe mine nu mă interesează ce s-a petrecut cu cei 32 de ani, ci ceea ce s-ar fi putut petrece dacă, în loc să moară la 82 de ani, ar fi murit la 261 ».

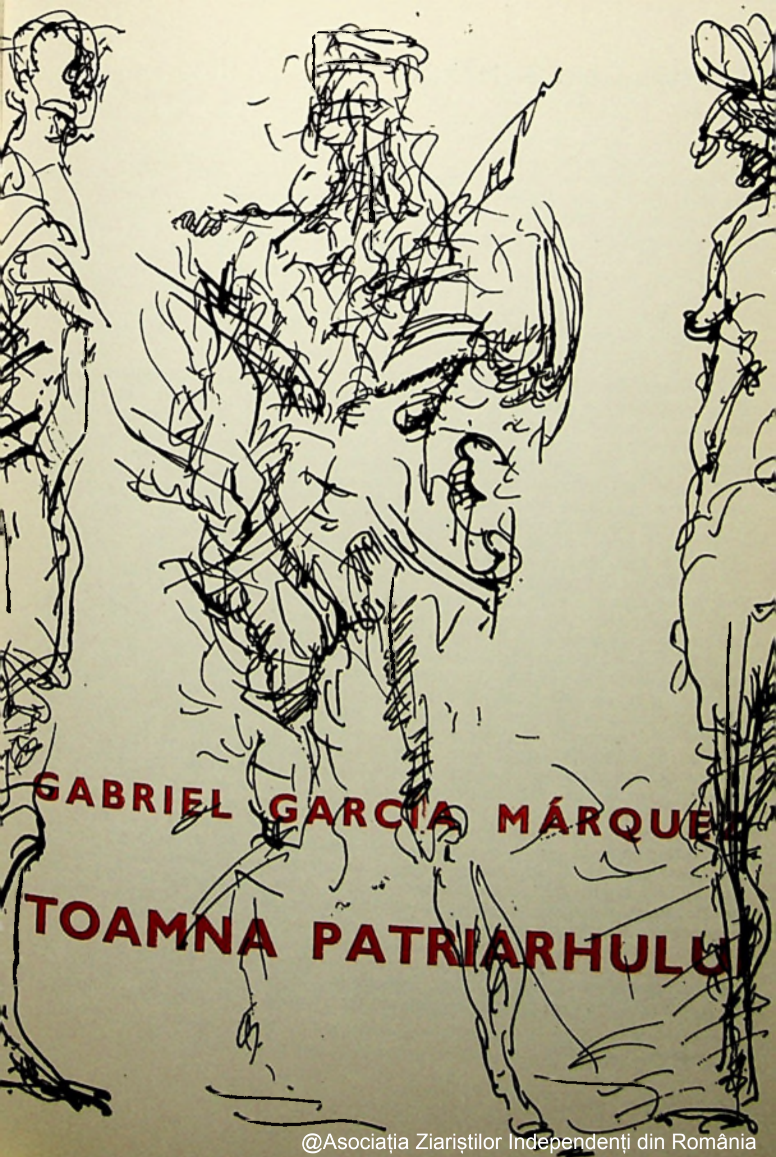
Într-adevăr, romanul împinge la această limită incredibilă situația dictatorului izolat de populația asupra căreia își exercita puterea. Decrepitul personaj este găsit în final mîncat de corbii care au năvălit pe fereastră, și oamenii politici ai țării trebuie să depună eforturi serioase pentru a convinge poporul că dictatorul a murit.

Nu am putea (și nici n-ar avea rost) să povestim faptele monstruoase pe care le declanșează puterea « celui mai singur om de pe pămînt », atunci cînd nu este exercitată în numele unor principii, ci doar pentru satisfacerea intereselor personale. O situație extrem de caracteristică merită totuși să fie amintită. Personajul nu rezistă ispitei dintotdeauna a tiranului de a vedea cum reacționează supușii la vestirea morții sale, pentru a le pune la încercare loialitatea. « Patriarhul » îl înmormîntează pe Patricio Aguilar (dublura care îl reprezintă la festivități pentru a micșora riscul atentatelor) și, costatînd că mulțimea se bucură, declanșează o represiune sîngeroasă. Apoi formează un nou guvern, o nouă armată, ridicîndu-i în grad pe soldații care înăbușiseră răscoala și are grijă să ocupe în mod pașnic timpul națiunii cu diferite petreceri, festivaluri, concursuri de frumusețe etc. În sfîrșit, după ce lucrurile se liniștesc, acordă privilegii economice (monopolurile sării, tutunului etc.) militarilor de curînd avansați, știindu-i deocamdată mai avizi de onoruri decît de putere, mai speriați și mai servili decît cei dinainte.

Toamna patriarhului se înscrie la loc de cinste în seria marilor romane latino-americane, care demască dictatura, de la *Domnul Președinte* de Miguel Angel Asturias, pînă la *El recurso del método (Utilizarea metodei)*, ultimul roman al lui Alejo Carpentier

A. I.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



GABRIEL GARCIA MÁRQUEZ

TOAMNA PATRIARHULUI

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

TOAMNA PATRIARHULUI

Generalul Rodrigo de Aguilar era singurul militar căruia îi încredinţase viaţa şi totuşi se întreba dacă atîta încredere şi atîta autoritate acordate unei singure persoane nu fuseseră cauza nefericirii sale, dacă nu cumva tocmai el, prietenul de-o viaţă, îl prefăcuse într-un bou de jug izbutind să-i tundă coama stufoasă de şef neîmblînzit şi să-l transforme într-un invalid de palat incapabil să conceapă un ordin care să nu fi fost îndeplinit dinainte, după ce avusese ideea nefericită de a arăta în public un chip care nu era al lui, cînd indigenul desculţ din timpurile bune era de ajuns ba chiar foarte de ajuns să deschidă prin gloată o cărare cu lovituri de secure strigînd daţi-vă la o parte, neisprăviţilor, că vine cel care porunceşte, fără a putea deosebi în acel desiş de ovaţii cine erau adevăraţii patrioţi şi cine erau prefăcuţii, fiindcă încă nu descoperiserăm că cei mai primejdioşi erau cei care strigau cel mai tare trăiască şeful, la dracu, trăiască generalul, şi în schimb acum nu-i ajungea autoritatea armelor ca s-o găsească pe neisprăvita de regină a frumuseţii care izbutise să scape din cercul de fier al poftelor lui senile, la naiba, azvîrli pe jos fişele de domino, lăsă partidele neterminate aparent fără nici un motiv, deprimat de revelaţia fulgerătoare că toate lucrurile îşi aflau pînă la urmă un loc pe lume, toate în afară de el, simţind cu adevărat pentru prima dată cămaşa leoarcă de sudoare încă din zorii zilei, simţind cu adevărat o duhoare de stîrv care se ridică odată cu aburul şi şuieratul de fluier al herniei răsucite de umezeală şi de căldură, e zăduful, îşi spuse fără convingere, încercînd să descifreze de la fereastră lumina ciudată ce învăluia oraşul nemişcat în care singurele fiinţe vii păreau a fi stolurile de corbi care îşi luau zborul speriaţi de pe acoperişul de la spitalul săracilor şi orbul din Piaţa Palatului care-l simţi pe bătrînul speriat la fereastră şi-i făcu grăbit un semn cu bastonul şi-l strigă cîteva cuvinte pe care el n-a reuşit să le înţeleagă şi le-a interpretat ca pe un nou semn rău prevestitor, stăpînit cum era de acel sentiment apăsător că urma să se întîmple ceva important, şi totuşi îşi spuse din nou că nu-i nimic, pentru a doua oară în acea zi de luni în care se simţea atît de descurajat, e zăduful, îşi spuse, şi adormi pe loc, legănat de foşnetul burniţei în geamurile aburite ale paravanelor care-i ocroteau somnul, dar deodată se trezi speriat, cine-i acolo, strigă, nu era decît inima lui apăsată de tăcerea ciudată a cocoşilor în zori, simţi că nava universului ajunsese într-un port în timp ce el dormea, plutea într-o supă aburindă, vietăţile pămîntului şi cerului care aveau darul de a întrezări moartea dincolo de prevestirile neroade şi de ultimele descoperiri

---

Fragment

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

științifice ale oamenilor erau amuțite de spaimă, simțea că nu mai are aer, că timpul își schimbă complet ruta, și ridicîndu-se avu impresia că inima i se umflă la fiecare pas pe care-l făcea, că i se sparg timpanele și un lichid fierbinte i se scurge din nări, e moartea, își spuse, cu tunica îmbibată de sînge, înainte de a lua cunoștință că nu, dom'general, era ciclonul, cel mai devastator din cîte au fărîmițat într-o rețea de canale și insule dispersate vechiul regat compact din zona caraibilor, o catastrofă atît de secretă încît numai el o detectase cu instinctul său premonitor cu mult înainte de a se stîrni panica printre cîini și găini, și atît de neașteptată încît abia a avut timp să-i găsească un nume de femeie în forfota aceea de ofițeri îngroziți care mi-au venit cu știrea că acuma da, era adevărat, dom'general, țara asta s-a dus dracului, dar el a poruncit să închidă ușile și să astupe ferestrele cu scînduri, au legat santinelele de stîlpii de pe coridoare, au închis găinile și vacile în birourile de la primul etaj, au țintuit fiecare lucru la locul lui, de la Piața Palatului pînă la cel mai îndepărtat hotar al înspăimîntatului său regat de neliniște, patria întreagă a rămas ancorată la locul ei cu ordinul irevocabil ca la primul simptom de panică să se tragă de două ori în aer și a treia oară să-l omoare pe vinovat și totuși nimic n-a rezistat în fața cumplitului vîrtej de vînturi circulare care a despicat ca o secure porțile de oțel blindat de la intrarea principală și mi-a ridicat vacile în văzduh, dar el nu și-a dat seama, năucit cum era de vraja surprizei, de unde a venit acel tunet de ploi orizontale care împrăștiau de jur împrejur cît vedeai cu ochii o grindină vulcanică ce stîrnise de-a valma molozul balcoanelor și jivinele pădurilor din fundul mării, nici n-a avut destulă luciditate ca să se gîndească la proporțiile îngrozitoare ale cataclismului ci înainta în mijlocul potopului întrebîndu-se cu gustul de mosc al ranchiunei în cerul gurii unde ești Manuela Sánchez, lua-te-ar naiba, unde te-ai ascuns că nu dă peste tine dezastrul răzbunării mele. În răgazul de placiditate care a venit după uragan s-a trezit singur, numai cu aghiotanții cei mai apropiați navigînd într-un barcaz cu rame în supa în care pluteau ruinele sălii de audiențe, au ieșit pe poarta de la remiza pentru trăsuri trăgînd la rame nestînjeniți printre vîrfurile palmierilor și felinarele smulse din Piața Palatului, au intrat în laguna moartă din fața catedralei și el a avut din nou pentru o clipă străfulgerarea clarvăzătoare că n-a fost niciodată și nici nu va fi vreodată stăpînul întregii sale puteri, a rămas mult timp mîhnit de încetineala acelei certitudini amare în timp ce barcazul se lovea de obiecte de densități deosebite după schimbările de culori ale luminii vitraliilor în frunzișul de aur masiv și ciorchinii de smarald de la altarul principal și lespezile funerare ale viceregilor îngropați de vii și ale arhiepiscopilor morți de dezamăgire și promontoriul de granit al mausoleului pustiu al amiralului stăpîn pe întinderea oceanului cu profilul celor trei caravele pe care poruncise să le construiască dacă i-ar fi venit pofta să-și odihnească oasele printre noi, am ieșit pe canalul presbiteriului îndreptîndu-ne spre curtea interioară transformată într-un acvariu luminos pe al cărui fund de plăci de faianță rătăceau bancuri de pești fosforescenți printre tulpini de chiparoase și floarea soarelui, am brăzdat albiile întunecoase ale galeriilor de la mînăstirea vizcainelor, am văzut chiliile părăsite, am văzut clavirul în derivă în micul bazin de apă din sala de canto, am văzut în adîncul apelor adormite din refectoriu comunitatea completă a fecioarelor înecate la locurile lor, de jur împrejurul mesei lungi frumos așternute și, ieșind în balcon, deodată văzu întinsul spațiu de sub cerul strălucitor unde fusese orașul și abia atunci crezu cu adevărat știrea, domnule general, că acest dezastru se petrece în lumea întreagă numai și numai pentru a mă elibera de dorul chinuitor după Manuela Sánchez, la dracu, ce sălbatice sînt mijloacele lui Dumnezeu în comparație cu ale noastre, se gîndea satisfăcut, contemplînd mlaștina tulbure unde

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

fusese orașul și pe a cărei suprafață fără margini pluteau o mulțime de găini înecate și nu ieșeau din apă decît turnurile catedralei, reflectorul farului, terasele largi ale caselor de zidărie din cartierul viceregilor, insulele răzlețe ale colinelor din vechiul port de vînzare a negrilor unde se adăpostiseră cei scăpați de furia uraganului, ultimii supraviețuitori, cărora încă nu ne venea să credem că rămăsesem în viață și priveam trecerea tăcută a barcazului vopsit în culorile drapelului național printre smocurile de iarbă de mare care de fapt erau corpurile inerte ale găinilor, am văzut ochii triști, buzele palide, mîna gînditoare care făcea semnul crucii într-un gest larg de binecuvîntare ca să stea ploile și să strălucească iarăși soarele, și a readus la viață găinile înecate, și a poruncit ca apele să se retragă și apele s-au retras. În larma dangătului de clopot al bucuriei generale, în lumina focurilor de artificii, în vacarmul stîrnit de imnurile de slavă cu care a fost sărbătorită punerea primei pietre a reconstrucției și de strigătele mulțimii adunate în Piața Palatului pentru a-l preslăvi pe salvatorul patriei care a pus pe fugă dragonul uraganului, cineva l-a luat de braț ca să-l scoată în balcon, fiindcă acum mai mult ca oricînd poporul are nevoie de cuvîntul lui de îmbărbătare, și înainte de a apuca să se ascundă auzi strigătul unanim care-i pătrunsese în măruntaie ca un vînt tăios stîrnit înainte de furtună pe suprafața mării, trăiască șeful, căci din prima zi a regimului său a încercat senzația penibilă de a fi văzut de un întreg oraș, de nenumărați ochi ațintiți asupra lui în același timp, i-au înghețat cuvintele pe buze, a înțeles într-o străfulgerare de luciditate mortală că nu avea și nu va avea niciodată curajul de a-și face apariția în persoană înaintînd pînă la marginea abisului mulțimii, așa încît în Piața Palatului n-am putut zări decît imaginea efemeră dintotdeauna, umbra fugară a unui bătrîn îmbrăcat într-un costum ponosit care a împărțit binecuvîntări tăcute din balconul prezidențial și a dispărut imediat, dar acea apariție fugară ne era de ajuns pentru a susține încrederea că el era acolo, veghindu-ne faptele și somnul, sub tamarinii istorici ai casei vechi din mahala, absorbit de gînduri în balansoarul de răchită, cu paharul de limonadă neatins în mînă, ascultînd zgomotul boabelor de porumb pe care maică-sa, Benedición Alvarado, le vîntura într-o tigvă, văzînd-o prin reverberația căldurii de la ora trei după-amiază, cînd a prins o găină cenușie, a luat-o subțioară și i-a sucit gîtul cu o nespusă duioșie în timp ce spunea cu un glas de mamă privindu-mă în ochi ai să ajungi ofticos dacă te frămînți mereu atîta fără să te hrănești ca lumea, rămîi la masă în seara asta, îl ruga, încercînd să-l îmbie cu priveliștea ispititoare a unei găini strangulate pe care o ținea cu amîndouă mîinile ca să nu-i scape în zbaterile agoniei, și el spuse bine, măicuță, rămîn, și pînă la căderea nopții stătea cu ochii închiși în balansoarul de răchită, fără să adoarmă, învăluit în mirosul plăcut al găinii care fierbea în oală, legat de cursul vieților noastre, căci singurul lucru care ne dădea siguranță pe lumea asta era certitudinea că el e acolo, invulnerabil la ciumă și la ciclon, invulnerabil la batjocura Manuelei Sánchez, invulnerabil la trecerea timpului, consacrat fericirii mesianice de a se gîndi pentru noi, știind că noi știm că el nu va lua pentru noi nici o hotărîre care n-ar fi pe măsura noastră, căci dacă supraviețuise tuturor calamităților, asta nu se datora curajului său neînchipuit, nici infinitei sale înțelepciuni, ci supraviețuise fiindcă era singurul dintre noi care cunoștea dimensiunile reale ale destinului nostru, și nici nu ști pînă unde ajunsese, măicuță, se așezase ca să se odihnească, la capătul unui drum anevoios, pe ultima piatră istorică a îndepărtatului hotar de răsărit unde erau săpate numele și datele nașterii și morții ultimului soldat căzut în luptele pentru apărarea integrității patriei, văzuse orașul lugubru și înghețat al națiunii vecine, văzuse grindina veșnică, ceața dimineții cu miros de funingine, oamenii îmbrăcați în costume de gală călătorind în tramvaie electrice, înmormîntările de neam mare în trăsuri gotice trase de cai albi

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cu chivăre de pene, copii dormind înfăşuraţi în ziare în tinda catedralei, la naiba, le oameni ciudaţi, a exclamat, parcă ar fi poeţi, dar nu erau, sînt conservatorii ca putere dom'general, i-au spus, şi se întoarse din călătoria aceea încîntat de revelaţia că nu există nimic în lume pe potriva acestui vînt de goiave putrede şi acestui zgomot de piaţă şi acestui sentiment profund de înfiorare a înserării în această patrie mizerabilă ale cărei granițe nu avea să le mai treacă niciodată, şi nu pentru că-i era frică să se scoale din scaunul pe care se aşezase, cum spuneau duşmanii lui, ci fiindcă omul e ca un copac de munte, măicuţă, ca jivinele muntelui care nu ies din vizuină decît ca să mănînce, spunea, evocînd cu luciditatea mortală a somnului uşor al siestei soporifica ploaie de august din urmă cu mulţi ani, cînd mărturisise deschis că-şi cunoştea limitele ambiţiei, îi destăinuise acest adevăr unui om al faptei de pe alte meleaguri şi din altă epocă pe care-l primise între patru ochi în penumbra arzătoare a biroului, era un tînăr timid, zăpăcit de trufie şi însemnat dintotdeauna cu stigmatul singurătăţii, care stătea nemişcat în cadrul uşii fără să se decidă să treacă pragul, pînă cînd ochii nu i s-au obişnuit cu penumbra înmiresmată de glicinele dintr-o vază ţinută la căldură şi a putut să-l distingă pe el aşezat într-un fotoliu rotitor cu pumnul nemişcat odihnindu-se pe masa goală, atît de cotidian şi decolorat încît nu semăna deloc cu imaginea lui oficială, fără escortă şi fără arme, cu cămaşa leoarcă de sudoare ca orice muritor şi cu frunze de salvie lipite de tîmple ca să-i aline durerea de cap, şi abia cînd m-am convins de adevărul incredibil că bătrînul acela ramolit era chiar idolul copilăriei noastre, întruchiparea cea mai pură a visurilor noastre de glorie, numai atunci a intrat în birou şi şi-a spus numele vorbind cu glasul limpede şi hotărît al celui care se aşteaptă să fie recunoscut după faptele sale, şi el mi-a strîns mîna în mîna lui moale şi meschină, o mînă de episcop şi s-a uitat la el uimit, ascultînd cu luare aminte visurile fabuloase ale străinului care cerea arme şi solidaritate pentru o cauză care este şi a dumneavoastră, excelenţă, cerea asistenţă militară şi sprijin politic pentru un război fără cruţare care ar putea să mături o dată pentru totdeauna regimurile conservatoare din Alaska pînă în Patagonia şi el s-a simţit atît de mişcat de vehemenţa lui încît l-a întrebat de ce te-ai amestecat în nerozia asta, la naiba, de ce vrei să mori, şi străinul îi răspunsese fără nici un pic de pudoare că nu există glorie mai înaltă decît să mori pentru patrie, excelenţă, şi el i-a răspuns zîmbind cu milă nu fii prost, băiete, patria înseamnă să rămîi în viaţă, i-a spus, asta e, i-a spus, şi a deschis pumnul pe care-l ţinea pe masă şi i-a arătat în palma mîinii, uite bila asta de sticlă pe care o ai, sau nu o ai, dar numai cel care-o are e puternic, băiete, asta e patria, a spus, şi l-a concediat bătîndu-l uşor cu palma pe spate fără să-i dea nimic, nici măcar mîngîierea unei făgăduieli, şi aghiotantului care a închis uşa în urma lui i-a poruncit să nu-l mai urmărească pe tînărul care ieşise, nici măcar nu merită să mai pierdeţi timpul supraveghiindu-l, spuse, are gărgăuni la cap, nu-i bun de nimic. Niciodată nu l-am mai auzit spunînd acele vorbe pînă după ciclon, cînd a proclamat o nouă amnistie pentru deţinuţii politici şi a îngăduit întoarcerea tuturor surghiuniţilor în afară de oamenii de litere, bineînţeles, ăştia niciodată, a spus, au gărgăuni la cap, asemeni cocoşilor de rasă cînd le cresc aripile aşa că nu-s buni de nimic în afară de cazul cu totul excepţional cînd sînt buni de ceva, spuse, sînt mai răi decît oamenii politici, mai răi decît popii, închipuiţi-vă, dar să vină ceilalţi, indiferent de culoare pentru ca reconstrucţia patriei să fie acţiunea tuturor, pentru ca să nu rămînă nimeni fără să simtă că el era iarăşi stăpînul întregii puteri cu sprijinul feroce al unor forţe armate care erau din nou cele dinainte, de cînd el a împărţit membrilor conducerii supreme alimentele, medicamentele şi materialele de asistenţă

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

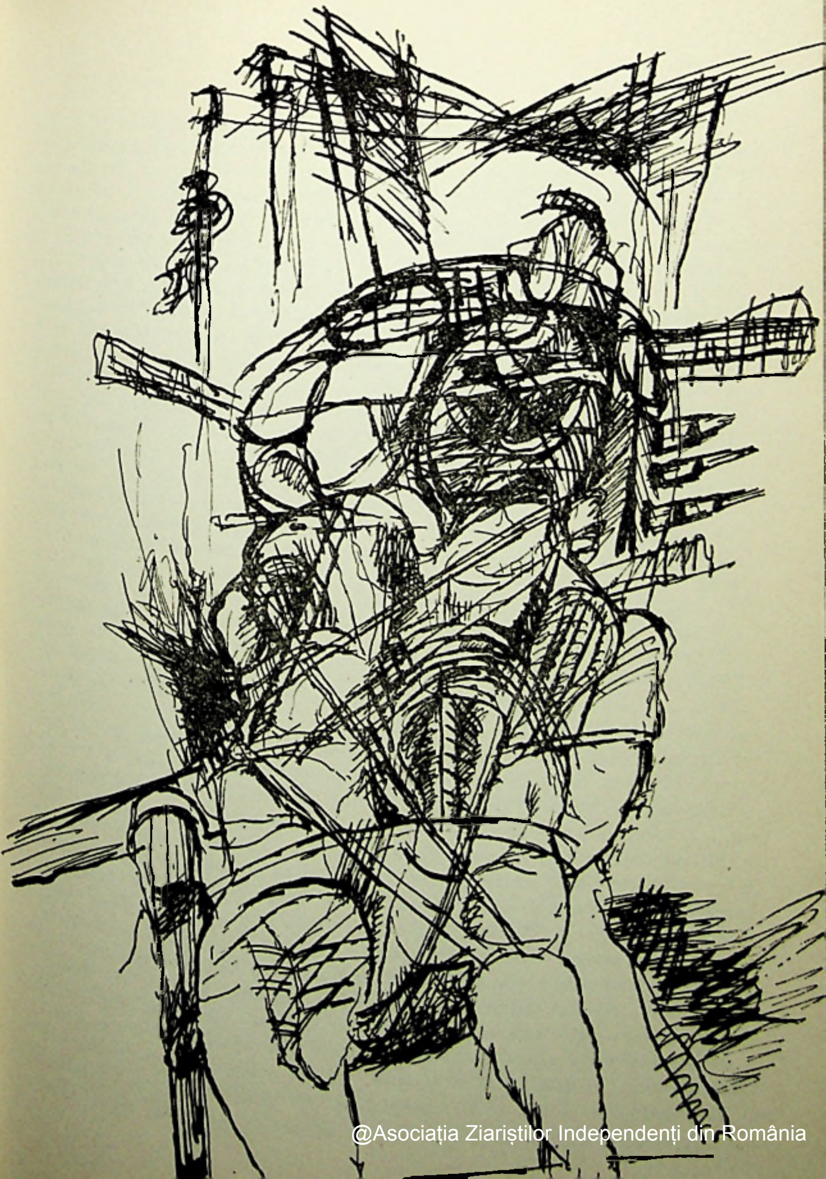
socială trimise de ajutorul străin, de cînd familiile miniştrilor săi îşi petreceau duminicile la plajă în spitalele mobile şi corturile de campanie ale Crucii Roşii, vindeau ministrului sănătăţii transporturile de plasmă sangvină, tonele de lapte praf pe care Ministerul Sănătăţii le vindea la rîndul său spitalelor pentru săraci, ofiţerii de la statul major au renunţat la ambiţiile lor în schimbul contractelor de lucrări publice şi programelor de refacere a ţării înfăptuite cu ajutorul acordat de ambasadorul Warren în schimbul dreptului de pescuit fără limite pentru navele ţării sale în apele noastre teritoriale, la naiba, numai cel care o are, îşi spunea, amintindu-şi de bila aceea colorată pe care i-o arătase bietului visător de care nu s-a mai auzit nimic de atunci, atît de entuziasmat de opera de reconstrucţie a ţării, încît se ocupa personal, ducîndu-se la faţa locului şi dînd indicaţii în dreapta şi în stînga pînă şi în ceea ce priveşte detaliile cele mai mărunte, ca în timpurile bune cînd abia luase în mînă puterea, se bălăcea în mocirla rămasă pe străzi, cu pălărie şi cizme de vînător de raţe, ca nu cumva să se ridice un oraş diferit de cel pe care-l concepuse pentru gloria lui în visurile de înecat solitar, poruncea inginerilor luaţi-mi casele astea de aici, le luau, înălţaţi turnul ăsta doi metri mai încolo ca să se poată vedea vapoarele din largul mării, îl înălţau, întoarceţi-mi din drum rîul ăsta, îl întorceau fără nici o greutate, fără nici un semn de împotrivire şi era atît de preocupat de acea reconstrucţie febrilă, atît de absorbit de planurile lui şi atît de străin de alte treburi curente ale statului, încît a căzut pe brînci lovindu-se de realitate cînd un aghiotant distrat a comentat faţă de el din greşeală problema copiilor, şi el a întrebat din norul gîndurilor în care era cufundat, care copii, păi copiii, dom'general, dar care copii, la naiba, fiindcă pînă atunci îi ascunseseră faptul că armata ţinea sub pază secretă copiii care scoteau numerele de loterie de frică să nu povestească de ce ieşea mereu cîştigător biletul preşedinţial, părinţilor care făceau reclamaţii le răspundeau că nu-i adevărat în timp ce se gîndeau la un răspuns mai bun, le spuneau că erau scorneli de-ale apatrizilor, calomnii ale opoziţiei, şi pe cei care se răsculaseră atacînd o cazarmă i-au respins cu mortiere şi a fost un măcel cumplit despre care nu v-am spus nimic ca să nu vă supărăm, dom'general, fiindcă adevărul e că toţi copiii amestecaţi în afacerea cu loteria erau închişi în subsolul fortăreţei din port, în cele mai bune condiţii, cu un moral excelent şi perfect sănătoşi, dar beleaua e că acum nu ştim ce să facem cu ei, dom'general, şi erau vreo două mii. Metoda infailibilă pentru a cîştiga la loterie îi venise chiar lui pe neaşteptate observînd numerele gravate pe bilele de biliard, şi fusese o idee atît de simplă şi fulgerătoare încît nici măcar el însuşi nu putu să-şi creadă ochilor cînd văzu mulţimea nerăbdătoare care se îmbulzea în Piaţa Palatului încă de la amiază bucurîndu-se cu anticipaţie de miracol sub şoarele arzător cu strigăte de mulţumire fluturînd pancarde cu lozinci de slavă eternă mărinimosului preşedinte care împarte fericirea, au venit muzicanţi şi echilibrişti, s-au deschis bufete cu preparate la grătar, rulete anacronice şi decolorate loterii de animale, vechituri din alte lumi şi alte vremuri care dădeau tîrcoale norocului încercînd să prospere cu firimiturile altor iluzii, au deschis balconul la ora trei, au chemat să se urce trei copii sub şapte ani aleşi la întîmplare chiar de gloată ca să nu fie nici o îndoială cu privire la cinstea metodei, dădeau fiecărui copil cîte un sac de culori diferite după ce verificaseră în faţa unor martori de încredere că erau cîte zece bile de biliard numerotate de la unu la zece în fiecare sac, atenţiune, doamnelor şi domnilor, mulţimea îşi ţinea respiraţia, fiecare copil cu ochii legaţi va scoate cîte o bilă din fiecare sac, mai întîi copilul cu sacul albastru, apoi cel cu sacul roşu şi pe urmă cel cu sacul galben, unul după altul,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cei trei copii băgau mîna fiecare în sacul lui, simţeau în fund nouă bile obişnuite şi o bilă îngheţată, şi executînd ordinul pe care-l primiseră în secret scoteau bila îngheţată, o arătau mulţimii, şi astfel ieşeau cîştigătoare cele trei bile ţinute la gheaţă timp de mai multe zile cu numerele biletului pe care şi-l rezervase el, dar niciodată nu ne-am gîndit că vreunul din copiii ăştia ar putea să povestească ce se întîmplă, dom'general, ne-am dat seama atît de tîrziu că n-am mai avut încotro şi a trebuit să-i ascundem cître trei, şi apoi cîte cinci şi apoi cîte douăzeci, închipuiţi-vă, dom'general, tot trăgînd iţele afacerii el a descoperit pînă la urmă că toţi ofiţerii din conducerea supremă a forţelor de uscat, de marină şi de aviaţie erau implicaţi în pescuitul miraculos al loteriei naţionale, a aflat că primii copii au suit la balcon cu încuviinţarea părinţilor, ba chiar antrenaţi de ei la ştiinţa sau mai curînd scamatoria de a cunoaşte la pipăit numerele săpate în fildeş, dar că pe următorii i-au făcut să urce cu sila, fiindcă se răspîndise zvonul că toţi copiii care au apucat să se urce nu se mai dădeau jos, părinţii îi ascundeau, îi îngropau de vii cît timp treceau patrulele de asalt care-i căutau la miezul nopţii, trupele speciale împresurau Piaţa Palatului nu pentru a stăvili entuziasmul public, aşa cum îi spuneau lui, ci pentru a ţine la distanţă gloatele care năvăleau ca turmele de vite cu ameninţări şi blesteme, diplomaţii care solicitaseră audienţă pentru a media în acest conflict s-au lovit de situaţia absurdă că acum funcţionarii îi asigurau că sînt adevărate zvonurile despre bolile lui ciudate, cum că el nu putea dormi decît în picioare pentru a nu-şi strivi crestele de iguana care-i creşteau din vertebre, îi ascunseseră mesajele de protest şi rugăminţile lumii întregi, îi ascunseseră o telegramă de la Supremul Pontif în care se exprima îngrijorarea noastră apostolică pentru soarta inocenţilor, nu mai era loc în închisorile ticsite de părinţii răzvrătiţi, dom'general, nu mai sînt copii pentru tragerea de luni, la dracu, în ce belea am intrat. Cu toate astea, el nu şi-a dat seama de adevărata adîncime a prăpastiei pînă nu a văzut copiii îngrămădiţi ca vitele la abator în curtea interioară a fortăreţei din port, i-a văzut ieşind din subsoluri ca o turmă de capre orbite de razele soarelui după atîtea luni de spaimă nocturnă, s-au zăpăcit de atîta lumină, erau atîţia în acelaşi timp încît el nu a văzut două mii de fiinţe distincte ci un uriaş animal fără formă care răspîndea un miros impersonal de piele pîrlită la soare şi stîrnea un vuiet de ape adînci, şi numai datorită naturii sale multiple a scăpat de distrugere, căci era cu neputinţă să se descotorsească de atîtea vieţi fără să lase nici o urmă a grozăviei care ar fi făcut ocolul pămîntului, la naiba, nu era nimic de făcut, şi cu convingerea asta a convocat consiliul suprem, paisprezece comandanţi înspăimîntaţi fiindcă niciodată nu fuseseră atît de speriaţi, a scrutat îndelung ochii fiecăruia dintre ei, unul cîte unul, şi atunci a înţeles că era singur împotriva tuturor, aşa că a rămas cu capul sus, şi-a înăsprit glasul, le-a adresat un îndemn la unitate acum mai mult ca oricînd, pentru bunul renume şi onorarea forţelor armate, i-a absolvit de orice vină cu pumnul strîns pe masă ca să nu-i observe tremurul incertitudinii şi le-a poruncit apoi să rămînă la posturi pentru a-şi face datoria cu acelaşi zel şi aceeaşi autoritate de care dăduseră dovadă întotdeauna, fiindcă hotărîrea mea superioară şi irevocabilă este că aici nu s-a întîmplat nimic, sezìunea se suspendă, îmi asum eu toată răspunderea. Ca o simplă măsură de precauţie, a scos copiii din fortăreaţa portului şi i-a trimis în furgoane nocturne în regiunile cele mai puţin populate ale ţării, în timp ce el înfrunta furtuna dezlănţuită de declaraţia oficială şi solemnă că zvonul nu era adevărat, nu numai că nu existau copii în puterea autorităţilor, dar nu rămăsese în închisori nici un singur deţinut de nici un fel, scornelile despre sechestrarea masivă era o infamie a apatrizilor pentru a tulbura spiritele, porţile ţării sînt deschise pentru stabilirea adevărului,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

să vină să-i caute, au venit, a venit o comisie a Societăţii Naţiunilor care a răscolit prin ungherele cele mai ascunse ale ţării şi a interogat cum a vrut pe cine a vrut cu atîta minuţiozitate încît Bendición Alvarado avea să-i întrebe cine erau străinii ăia îmbrăcaţi ca nişte spiritişti şi care au dat buzna în casa ei căutînd două mii de copii, scotocind pe sub paturi, în coşuleţul de cusut, în sticluţele de culori şi pensule, şi care la sfîrşit au făcut cunoscut întregii lumi că au găsit închisorile goale, în patrie domnea pacea, fiecare lucru era la locul lui, şi nu aflaseră nici un semn care să confirme bănuiala că s-ar fi violat în intenţie sau în fapt prin acţiune sau prin omisiune principiile drepturilor omului, puteţi dormi în linişte, domnule general, au plecat, el şi-a luat rămas bun de la ei fluturînd de la fereastră o batistă cu marginile brodate şi cu senzaţia de uşurare că ceva se termina o dată pentru totdeauna, mergeţi sănătoşi, neghiobilor, mare liniştită şi călătorie sprîncenată, a răsuflat uşurat, s-a terminat tămbălăul, dar generalul Rodrigo de Aguilar i-a amintit că nu, că tămbălăul nu se terminase fiindcă mai rămîneau copiii, dom'general, şi el s-a lovit cu palma peste frunte, la dracu, uitase complet, ce facem cu copiii. Încercînd să scape de acel gînd supărător pînă cînd i-o veni în minte o formulă drastică, porunci să-i scoată pe copii din pădurea unde-i ţinuse ascunşi şi să-i ducă tocmai la capătul celălalt în provinciile cu ploi nesfîrşite unde nu suflau vînturi, unde jivinele pămîntului putrezeau tîrîndu-se şi creşteau crini în cuvinte şi caracatiţele înotau printre copaci, poruncise să-i ducă în peşterile din Anzi cu neguri veşnice pentru ca nimeni să nu ştie unde sînt, să-i mute din tulburea lună noiembrie de putregaiuri în februarie cu zile orizontale pentru ca nimeni să nu ştie în ce dată erau, le-a trimis perle de chinină şi pături de lînă cînd a aflat că erau zguduiţi de frisoane fiindcă stătuseră zile întregi ascunşi în orezării cu noroiul pînă la gît ca să nu-i descopere aeroplanele Crucii Roşii, a poruncit să se vopsească în roşu lumina soarelui şi strălucirea stelelor ca să-i vindece de scarlatină, a poruncit să arunce din avioane praf insecticid ca să nu-i mănînce gîndacii din plantaţiile de banane, le trimitea ploi de caramele şi ninsori de îngheţată cu frişcă din avioane şi paraşute încărcate cu jucării de Crăciun ca să fie mulţumiţi, pînă găsea o soluţie magică, şi aşa a încercat să scape de răul memoriei, a uitat deci, s-a cufundat în mlaştina tristă a nenumăratelor nopţi uniforme ale insomniilor lui nesfîrşite, a auzit loviturile metalice ale orologiului care bătea ora nouă, a gonit găinile care picoteau pe acoperişul palatului şi le-a băgat în coteţe, a examinat una cîte una gingiile vacilor din staule, a văzut-o pe una din nevestele lui sfîşiată de durere zvîrcolindu-se pe pămîntul din coliba ei şi apoi pe moaşă care a scos la lumină un prunc aburind, cu cordonul ombilical înfăşurat în jurul gîtului, era băiat, ce nume să-i punem, dom'general, spuneţi-i cum vă place, a răspuns, era ora unsprezece, ca în fiecare seară de cînd era la putere a numărat santinelele, a controlat zăvoarele, a acoperit coliviile de păsări, a stins luminile, era ora douăsprezece, patria dormea în pace, toată lumea se odihnea, s-a îndreptat spre dormitor, străbătînd palatul cufundat în întuneric, orientîndu-se după jeturile de lumină ale zorilor fugare de la

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

reflectorul circular al farului, a tras cele trei zăvoare ale dormitorului prezidențial cînd deodată prin fereastră a pătruns o rafală de vînt de dincolo de granița pustiurilor de salpetru și în dormitor s-au năpustit notele unui cîntec intonat de glasuri fragede care întrebau de un cavaler plecat la război și suspinau ce durere, ce nenorocire, s-au urcat într-un turn ca să vadă dacă vine, l-au văzut întorcîndu-se, s-a întors, ce bine, într-un sicriu învelit în catifea, ce durere, ce nenorocire, și era un cor de voci atît de numeroase și de îndepărtate încît el ar fi adormit cu gîndul că auzea cîntînd stelele, dar deodată s-a sculat în capul oaselor mînios, nu mai pot, la dracu, a strigat, ori ei ori eu, a strigat, și au fost ei, căci înainte de a se crăpa de ziuă a poruncit să-i adune pe copii într-un barcaz încărcat cu ciment, i-au dus cîntînd pînă la limita apelor teritoriale, i-au aruncat în aer cu o încărcătură uriașă de dinamită fără să-i facă să sufere în timp ce ei cîntau mai departe, și cînd cei trei ofițeri care executaseră ordinul criminal s-au prezentat la raport în fața lui cu vestea, dom'general, ordinul a fost executat, i-a avansat cu două grade și le-a conferit medalia de loialitate, dar pe urmă a poruncit să fie impușcați ca niște criminali de rînd, fiindcă sînt ordine care se pot da dar nu se pot executa, ce naiba, au fost niște nenorociți. Experiențe atît de cumplite ca aceasta îi confirmau certitudinea foarte veche că dușmanul cel mai de temut era în sufletul lui, era încrederea prea mare în oameni, că tocmai cei pe care el îi ridica și-i acoperea de onoruri ca să-i susțină regimul, mai devreme ori mai tîrziu ajungeau să scuipe mîna care le-a dat de mîncare, el îi dobora dintr-o lovitură, scotea pe alții din noroi, îi ridica la gradele cele mai înalte arătînd cu degetul la voia inspirației de moment, tu căpitan, tu colonel, tu general, și toți ceilalți locotenenți, ce dracu, îi vedea crescînd și umflîndu-se în uniforme pînă crăpau cusăturile, dar nu-i putea ține mereu sub observație, și o întîmplare cum fusese descoperirea celor două mii de copii sechestrați îi îngăduia să-și dea seama că nu un singur om greșise, ci întreaga conducere supremă a forțelor armate care nu sînt bune pentru altceva decît pentru a spori consumul de lapte și în ceasul de cumpănă spurcă blidul din care au mîncat, eu i-am făcut oameni pe toți, la naiba, le-am dat să mănînce o pîine și am făcut să fie respectați și totuși n-avea o clipă de liniște, încercînd să se ferească de ambiția lor, pe cei mai primejdioși îi ținea aproape ca să-i poată supraveghea mai bine, pe cei mai curajoși îi trimitea la garnizoanele de la graniță, din pricina lor acceptase ocupația trupelor de marină, măicuță, nu ca să stîrpească frigurile galbene, cum scrisese ambasadorul Thompson în comunicatul oficial, și nici ca să fie protejat împotriva mișcării de opoziție populară, cum spuneau oamenii politici surghiuniți, ci ca să-i învețe să se poarte pe militarii noștri, și așa a fost, măicuță, toți au băgat la cap cîte ceva, ei l-au deprins să poarte pantofi, să se folosească de hîrtia igienică, ei m-au învățat secretul de a crea servicii paralele ca să ațîț rivalitățile dintre cadrele superioare ale armatei, au inventat serviciul securității statului, agenția generală de investigații, departamentul național al ordinii publice și o sumedenie de alte lucruri că nici eu nu le mai țin minte, organisme identice pe care el le

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

făcea să pară deosebite pentru a dormi cu mai multă siguranță în mijlocul furtunii făcîndu-i pe unii să creadă că erau supravegheați de ceilalți, înlocuindu-le cu nisip de pe plajă praful de pușcă din depozitele cazărmilor și ascunzîndu-și adevăratele intenții prefăcîndu-se că urmărește tocmai contrariul, și totuși se răzvrăteau, el apărea pe neașteptate în cazărmile răsculate făcînd spume la gură, strigînd în lături, lașilor, eu poruncesc aici, și-i făcea să tremure de spaimă pe ofițerii care pînă atunci făcuseră exerciții de tir trăgînd în portretele mele, dezarmați-i, a poruncit fără să se oprească, dar cu atîta autoritate mînioasă în glas încît ei au predat singuri armele, predați uniformele, și le-au predat, s-a răsculat baza San Jerónimo, dom'general, el a intrat pe poarta cea mare tîrîndu-și labele uriașe de bătrîn suferind printre două șiruri de soldați de gardă răzvrătiți care i-au dat onorul de comandant suprem, și-a făcut apariția în sala unde se întrunise comandamentul răsculaților, fără escortă, fără nici o armă, dar strigînd cu vocea tunătoare a celui puternic, culcați-vă cu fața la pămînt, pușlamalelor, nouăsprezece ofițeri din statul major s-au culcat la pămînt, cu fața în jos, i-a silit să se plimbe mîncînd țărînă prin localitățile de pe litoral ca să vadă lumea cîte parale face un militar fără uniformă, feciori de lele ce sînteți, a auzit răsunînd pe deasupra strigătelor din cazarma răsculată propriile sale ordine irevocabile, împușcați-i pe la spate pe instigatorii la răscoală, au expus cadavrele atîrnate de picioare la soare pentru ca să afle toată lumea ce sfîrșit îi așteptă pe cei care-l hulesc pe Domnul, trădătorii, dar tulburările nu s-au terminat cu aceste represalii sîngeroase fiindcă la cea mai mică nebăgare de seamă se trezea din nou amenințat de acea tentaculară plantă parazită pe care credea că o smulsese din rădăcină și care se înmulțea la umbra puterii sale, la umbra privilegiilor pe care era silit să le dăruiască și a fărîmelor de autoritate și a încrederii pe care trebuia să le acorde ofițerilor mai viteji chiar împotriva voinței lui, fiindcă-i era cu neputință să se mențină la putere fără ei, dar nici cu ei nu putea, osîndit pentru totdeauna să trăiască respirînd o atmosferă în care simțea că se înăbușe, la dracu, nu era drept, și nici nu putea trăi cu spaima permanentă că într-o bună zi ar putea să-l vîndă chiar prietenul Rodrigo de Aguilar, care tocmai intrase în biroul meu cu un chip de înmormîntare, dornic să afle ce s-a petrecut cu cei două mii de copii de la premiul meu de loterie fiindcă toată lumea zice că i-am înecat în mare, și el a spus fără să clipească nu da crezare brașoavelor scornite de apatrizi, prietene, copiii cresc în liniște, i-a spus, în fiecare seară îi aud cîntînd pe aici pe aproape, a spus arătînd cu un gest larg al mîinii un loc nedefinit din univers, și chiar pe ambasadorul Evans l-a lăsat învăluit într-un nor de incertitudine cînd i-a răspuns impasibil nu știu despre ce copii îmi vorbiți cînd chiar delegatul țării dumneavoastră la Societatea Națiunilor a declarat oficial că toți copiii sînt neatinși și sănătoși, merg la școală, ce naiba, n-o să scap niciodată de beleaua asta? . . .

În românește de ANDREI IONESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Desene de
TUDOR JEBELEANU
la « Toamna Patriarhului »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANDREI IONESCU

cronica unui mit

UN VEAC DE SINGURĂTATE

Superlativele se aglomerează vertiginos. *Un veac de singurătate* de Gabriel García Márquez este cartea publicată în tirajele cele mai impresionante la meridianul latino-american şi la alte meridiane ale globului (în primele trei luni de la apariţie—iunie 1967 — scriitorul a semnat nu mai puţin decît optsprezece contracte de traducere), este cartea consacrată cu un entuziasm unanim de critica internaţională cea mai exigentă, este cartea în mod constant caracterizată, din toate punctele de vedere şi fără reticenţe în folosirea unor cuvinte care angajează în cel mai înalt grad, drept o operă genială, o operă de primă mărime a literaturii tuturor timpurilor, iradiind prospeţime şi clocotind de viaţă, autentică şi perenă. Exprimîndu-şi entuziasmul de cititor uimit şi fascinat, autorul traducerii româneşti (Mihnea Gheorghiu) mărturiseşte a fi avut « revelaţia capodoperei ».

Care este explicaţia acestei rapide şi extraordinare notorietăţi, care în cazul de faţă răsplăteşte indiscutabil valoarea? Pe lîngă talentul exuberant, specific zonei tropicale, s-a invocat pe bună dreptate valoarea reprezentativă a cărţii, care este o adevărată sinteză a literaturii latino-americane, cu întreg evantaiul său amplu de tendinţe şi stiluri. Formidabilul succes de public ne îndreptăţeşte să presupunem că romanul lui García Márquez corespunde unei apetenţe a cititorului latino-american, împlineşte o comandă socială, în sensul complex şi nobil al expresiei. Cel mai bun roman apărut în limba spaniolă de la *Don Quijote* încoace ar împărtăşi astfel destinul capodoperei lui Cervantes în ceea ce priveşte audienţa imediată, accesibilitatea largă şi multiplele posibilităţi de lectură, putînd fi gustat de orice fel de public, de toate vîrstele şi aparţinînd tuturor condiţiilor sociale şi intelectuale.

Întrunind armonios trăsăturile caracteristice literaturii latino-americane, *Un veac de singurătate* reprezintă o culme a orientării care a primit numele de « realism fantastic ». Formula este, desigur, ca orice formulă, inerent simplificatoare, dacă nu i se adaugă cîteva precizări indispensabile, în stare să-i dea viaţă şi să o justifice. Încă din primele scrieri ale europenilor care-i surprind peisajul, Lumea Nouă este înfăţişată ca o lume fantastică. Însemnările lui Columb şi ale celorlalţi descoperitori şi cuceritori sînt dominate de un sentiment de fascinaţie în faţa unui tărîm de miracol. America este în ochii lor pămîntul tuturor posibilităţilor, o lume în care fabulosul şi magicul alcătuiesc realităţi palpabile. Revendicîndu-se de la această tradiţie, García Márquez amintea într-un interviu că, în cărţile lor de

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

călătorii, Up de Graff și Pigafetta descoperă nenumărate minuni: izvoare cu apă în clocot, locuri unde glasul omului dezlănțuie ploi torențiale, anaconde de douăzeci de metri acoperite de fluturi etc. Mai tîrziu, de-a lungul întregii evoluții literare a Americii Latine, continuă să fie consemnate aceste note de miracol ce invadează realitatea cotidiană, făcînd ca însăși noțiunea de realism, așa cum a fost impusă de raționalismul Renașterii și consfințită de pozitivism, să devină insuficientă la meridianul american. Operele celor mai caracteristici scriitori ai Americii Latine cer o lărgire a sferei realismului, care să poată cuprinde trăsăturile magice specifice, și în acest sens opera lui García Márquez este o pledoarie excelentă, fiindcă reprezintă stadiul deplinei maturizări a orientării, reușind să impună o exigență legitimă cu forța irezistibilă a evidenței. E suficient să parcurgem prima pagină din *Un veac de singurătate* pentru a descoperi rezervele mitologice intacte ale Americii latine: « Lumea era atît de de recentă, încît multe lucruri nici nu aveau încă nume, și pentru a le deosebi trebuia să le arăți cu degetul ». Un personaj (țiganul Melchiade) susține că lucrurile au viață proprie și că nu ne rămîne decît să le trezim sufletul, iar despre altul (José Arcadio Buendía intemeietorul) autorul afirmă că avea o imaginație atît de îndrăzneață, încît « întrecea însuși geniul naturii, ba chiar și miracolele și magia ». În fond, este vorba de calitățile scriitorului, care reușește aparent fără efort o performanță extraordinară, spre care au năzuit atîția romancieri ai secolului nostru: să se instaleze cu naturalețe în lumea mitului, dezvăluind printr-un gest simplu misterul ce palpită sub fiecare lucru, făcînd acceptabil și verosimil supranaturalul și transformînd miraculosul și fabulosul în ingrediente ale realismului. « Cred că sînt un scriitor înspăimîntător de realist — declară el — deoarece consider că în America Latină totul este posibil, totul este real. Cred că trebuie să încorporăm în cărțile noastre această realitate fantastică și să facem ca literatura să corespundă vieții noastre, unde se întîmplă în fiecare zi lucrurile cele mai extraordinare ».

Asemenea lui García Márquez, numeroși romancieri de astăzi ai Americii Latine vorbesc cu insitență despre caracterul magic, mitic și miraculos al realităților latino-americane. Dar nici unul nu a împins atît de departe ca el procesul de împletire a elementelor fantastice cu cele ale realismului tradițional. Un critic (Angel Rama) semnalează trei etape mai importante ale relației fantastic—real în literatura latino-americană, etape reprezentate de Asturias, Rulfo și García Márquez. Mentalitatea celui dintîi este, fără îndoială, foarte apropiată de gîndirea magică a indigenilor din Guatemala, descendenți ai civilizației maya, pentru care există permanent două realități: o realitate palpabilă și o realitate a visului. Legătura pe care o stabilește Asturias între cele două realități i se pare a avea un caracter « mecanic »: fantasticul este lipit peste real, nu se topește în el, planurile rămîn separate. (Borges nu intră în discuție, deoarece aspirația lui nu constă în a contopi realul cu fantasticul, ci în a face o literatură livresc fantastică, povestirea de meditație filozofică cultivată de el aparținînd literaturii fantastico în stare pură.)

Etapa imediat superioară este reprezentată de mexicanul Juan Rulfo, care creează un sistem de vase comunicante între cele două lumi: de la planul real se trece la cel fantastic și invers cu ușurință și naturalețe, fără însă ca cele două planuri să se confunde. Climatul narațiunilor lui Rulfo permite fenomenelor din cele două planuri să se întîlnească fără să ne surprindă, dar este totuși în fond un climat neobișnuit, straniu, oniric.

Mai rămînea de făcut un pas, prin care să se desăvîrșească procesul fuziunii celor două planuri, închizînd ciclul deschis de Asturias. În loc să așeze alături realul și fantasticul (Asturias), în loc să cultive numai fantasticul (Borges), în loc să permită doar trecerea dintr-un plan în altul, lăsîndu-le totuși distincte (Rulfo), García

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Márquez le unește și decretează realitatea fantasticului. Am văzut că imaginația personajelor (și a autorului) e cum nu se poate mai cutezătoare, întrecînd fantezia naturii. Același José Arcadio Buendía, cînd scapă de supravegherea nevestei, se lasă tîrît de imaginație « pînă la o stare de delir perpetuu ». În perioada de pierdere a memoriei, ca urmare a insomniei care bîntuie satul, cei lipsiți de tăria de caracter necesară pentru a-și însuși complicatul sistem de fixare a lucrurilor în memorie « căzură pradă unei realități imaginare, create de ei înșiși, care se vădi mai puțin practică, însă mai reconfortantă ». Realitatea fantastică în care trăiesc personajele și imaginația lor delirantă nefiind stări excepționale, ci constituind climatul obișnuit al universului creat de García Márquez, întîmplările cu caracter fantastic încetează de a mai fi fantastice. Ele se petrec cu un aer firesc și devin prin aceasta fapte reale, cotidiene, ceea ce produce, cu o intensitate extraordinară, o senzație ce poate fi considerată coloana vertebrală a romanului: este senzația de libertate deplină spre care aspira Breton, deschiderea tuturor perspectivelor într-o ambianță unde « totul este posibil », unde totul se poate realiza, și prin urmare fantasticul, realul, irealul, visele, dorințele, angoasele, toate sînt cuprinse în sfera posibilului și realului deopotrivă. « Senzația vie de a fi în libertate » pomenită în cel de al doilea manifest suprarealist se desprinde din fiecare pagină a romanului. Toate forțele vii sînt declanșate brusc și lăsate să se manifeste plenar, într-o nemaipomenită explozie de vitalitate; lucrurile și ființele par a fi trezite dintr-un somn letargic și îndemnate să-și dezvăluie sufletul, biruind frustările și închistarea. Arborele vieții, pururea verde, despre care vorbește Goethe, se înalță semeț, și foșnetul frunzelor sale poate fi ascultat permanent în Macondo, așa cum apare în *Un veac de singurătate*, cînd García Márquez descoperă, printr-o iluminare subită, libertatea nelimitată a fanteziei creatoare, renunțînd la « prejudecățile veriste » și ajungînd la convingerea că unui romancier îi este îngăduit totul, cu condiția de a fi în stare să povestească lucruri pe care publicul să le creadă. Lumea « exterioară », aparținînd unei lungi tradiții de literatură obiectivă (în care se înscriu și lucrările sale mai vechi, și în acest sens este semnificativă o profesiune de credință din perioada veristă: « Nici o aventură a imaginației nu are mai multă valoare literară decît cel mai neînsemnat episod din viața cotidiană »), se deschide dintr-o dată ca un fruct copt, pentru a descoperi infinitele persective ale unei alte lumi: o lume « interioară », unde spațiul și timpul sînt fantastice, lumea invenției totale, lumea ficțiunii libere, cucerită și impusă ca ficțiune. În noul Macondo, un Macondo fabulos, unde preotul face levitații demostrative, Frumoasa Remedios se înălța la ceruri, duhul lui Prudencio Aguilar vine să stea de vorbă cu José Arcadio Buendía, unde plouă într-una patru ani, unsprezece luni și două zile, și unde țiganul Melchiade se întoarce întinerit din lumea morților, ca să moară a doua oară inaugurînd astfel cimitirul satului etc., romancierul nu se mai jenează de notele fantastice, ca mai înainte, ci, cuprins de frenezia creației neîngrădite, abolește complet « seriozitatea » rigidă. Pe criticii care vor să înțeleagă noutatea romanului îi sfătuiește « să plece de la premisa mai mult decît evidentă că acesta e lipsit de seriozitate », respingînd astfel o întreagă literatură (a altora, și a lui de pînă atunci) mult prea gravă, cu caracter « fragmentar, exclusivist și manihelst », care oferă o imagine parțială despre viață, iar lui Claude Couffon i-a declarat la Paris că nu mai vrea să aibă senzația că « suferă » cînd scrie: « Cu tribulațiile fantastice ale clanului Buendía am vrut să mă distrez. Un roman nu trebuie să fie plicticos nici o clipă. Peripețiile trebuie să se înnoiască fără încetare, amestecînd realul cu irealul, posibilul cu imposibilul ».

Romanul ideal întrezărit de el ar fi un roman capabil să-l neliniștească și să-l stimuluze pe cititor nu numai prin conținutul său politic și social, ci totodată și

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

în primul rînd prin puterea de pătrundere în realitate, prin « capacitatea de a întoarce realitatea pe dos şi de a arăta cum este pe partea cealaltă ».

Între cele două aspecte nu există în fond nici o contradicţie, ci un raport de complementaritate. Obiectivul social nu poate fi atins în mod eficient decît împreună cu cel artistic. Pe drept cuvînt, Mario Vargas Llosa (scriitorul care i-a consacrat cel mai important studiu critic: *Gabriel Gracia Márquez: istoria unui deicid*) vorbeşte de profunda nemulţumire ce stă la baza creaţiei demiurgice a romancierului, cînd analizează « deicidul secret » comis ca urmare a revoltei faţă de realitatea istorică pe care simte nevoia să o schimbe cu alta, transformînd-o prin limbaj, în cel mai larg înţeles al cuvîntului. Specificul creaţiei şi îndeosebi al creaţiei romaneşti, care în cazul lui Gracía Márquez se manifestă la potenţial maxim, constă într-un proces de exprimare şi negare simultană a realităţii. Romancierul exprimă creator realitatea în măsura în care o neagă, o reface după ce a descompus-o printr-un asasinat simbolic. Condus de « demoni », de înrobitoare obsesii tematice şi de expresie, rivalizează cu divinitatea în crearea unui univers nou, poate cel mai autonom dintre universurile literare, în comparaţie cu celelalte genuri. Într-adevăr, *Un veac de singurătate* ar putea fi interpretat ca un « fruct al mîniei » (al unei minii care, aşa cum am văzut, a depăşit faza de « seriozitate », de rigiditate sumbră), ca o imensă răzbunare pentru frustarea seculară a Americii Latine şi pentru însingurarea la care au condamnat-o împrejurările istorice. Intuiţia sigură şi înalta exigenţă faţă de sine l-au făcut pe García Márquez să-şi dea seama că nu putea să abandoneze tema însingurării Americii cu mijloacele realismului tradiţional, şi marele său merit este că a ştiut să aştepte pînă cînd a ajuns, după propria apreciere, la « maturitate politică », cu alte cuvinte cînd a înţeles că tratarea mitică a temei nu înseamnă evaziune, ci tocmai un spor de eficienţă artistică a literaturii de protest social. În concepţia lui García Márquez, mitul, ca expresie sintetic-simbolică a unei epoci istorice, chiar atunci cînd este însoţit (fără a fi însă anulat ori diminuat) de un proces invers de demitizare, continuă să aibă un rol primordial în arta romanului, şi un roman total cum este *Un veac de singurătate* nu se poate înălţa decît pe premisele mitului.

Sondarea unei lumi interioare, explorarea realităţii fantastice, stilizarea elementelor realităţii istorice printr-o serie de procedee de mare fineţe şi adecvare au avut loc abia în momentul cînd, după numeroase şi dramatice încercări de găsire a tonului just, şi după ani îndelungaţi de insatisfacţii fecunde şi de muncă neobosită (« Cred că numai scriind zilnic poţi învăţa meseria de scriitor »), simte că a reuşit să prindă tema, şi tonul, şi ritmul, că are suficient suflu şi posedă mijloacele necesare. De la împingerea situaţiilor spre limita exasperării şi de la discreta alegorizare a motivelor esenţiale din faza de căutare a drumului propriu, lăsînd în planul al doilea elementele descriptive şi psihologice şi aducînd în prim plan elementele supranaturale, ajunge la descoperirea unui stil pe care-l simte al său, la descoperirea adevăratei vocaţii: aceea de explorator al fabulosului.

Nutrindu-se din realitatea socială, proza fantastică a lui García Márquez o îmbogăţeşte şi o potenţează printr-o alianţă strînsă între critica socială şi imaginaţia investigatoare, capabilă să surprindă conexiunile nebănuite şi profunde ale realităţii, adevărul ei artistic etern. Mai mult, imaginaţia posedă nebănuite virtuţi de anticipare, şi prin aceasta funcţia ei de investigaţie nu este un simplu experiment capricios şi inutil, ci o necesitate urgentă de prospecţiune socială. Declarînd că se consideră un scriitor « înspăimîntător de realist », García Márquez revendică insistent drepturi depline pentru imaginaţie, tocmai pentru a sluji realismul. Fiindcă, mai curînd sau mai tîrziu, realitatea dă dreptate imaginaţiei, şi cele mai multe lucruri care alcătuiesc universul nostru cotidian au existat în imaginaţia oameni-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

lor mai înainte de a exista în realitate. Parcă pentru a confirma caracterul realist al celor mai fantastice închipuiri din roman, un reporter a găsit şi a fotografiat recent un galion părăsit în mijlocul unei păduri tropicale, iar ziarele din Barranquilla au publicat ştirea senzaţională că un tînăr de douăzeci şi şapte de ani, după lectura romanului, s-a hotărît să dezvăluie secretul vieţii lui: faptul că are o coadă de porc.

Temele romanului sînt vechi (temele tradiţionale ale literaturii de protest social: violenţă politică, exploatarea bogăţiilor ţării de către capitalurile străine, fraude, abuzuri, corupţie etc.), dar reelaborarea lor antidogmatică, mitică şi critică, perspectivele şi mijloacele artistice sînt noi, ceea ce permite înălţarea la planul universalităţii. Critica socială este slujită cu eficienţă sporită de fantezia creatoare. Mai mulţi critici columbieni au declarat că abia după lectura romanului au înţeles cu adevărat istoria Columbiei şi a întregii Americi Latine, graţie desprinderii autorului de faptul brut şi viziunii estetice totalizatoare ce guvernează opera. Cum a ajuns García Márquez la această viziune totalizatoare?

Mărturisirile scriitorului sînt extrem de preţioase pentru înţelegerea procesului specific maturizării sale artistice, care culminează în *Un veac de singurătate*. Într-un stadiu embrionar, a început romanul la optsprezece ani, dar curînd a întrerupt lucrul, dîndu-şi seama că aspiraţiile depăşeau flagrant posibilităţile. Au mai trecut şaptesprezece ani de rodnică aşteptare, de meditaţie şi de gestaţie lentă a materialelor care se adunau şi începeau să prindă contururi din ce în ce mai precise, pînă cînd a avut senzaţia că «simte» cartea. (Termenul folosit de Vargas Llosa pentru a desemna obsesiile scriitorului se dovedeşte foarte potrivit în cazul de faţă: «ideile» lui García Márquez sînt adevăraţi «demoni». «Nu mă interesează o idee care nu rezistă mult timp», declară el, amintind de o mărturisire asemănătoare a lui Hemingway.) Apoi totul merge de la sine: are impresia că scrie o carte pe care o ştie, pe care parcă a citit-o cîndva. Bineînţeles, îl simte plusul într-o indisolubilă unitate a structurii şi expresiei. «Mi-am dat seama, scrie el, că realitatea cuprinde mai mult decît violenţa politică, cuprinde miturile oamenilor, credinţele şi legendele, care nu se nasc din nimic, ci sînt create de oameni, constituie istoria lor, viaţa lor cotidiană şi intervin în triumfurile şi eşecurile lor». Necesitatea de a încorpora aceste elemente cu naturaleţe şi autenticitate artistică aduce în prim plan problema limbajului. Stilul sobru, concis, gazetăresc, pe care-l folosise pînă atunci şi care culminează în romanul *Colonelului n-are cine să-i scrie*, nu se mai potrivea cu noile aspiraţii: «Problema cea mai importantă pentru mine era să şterg linia de demarcaţie care separă ceea ce pare real de ceea ce pare fantastic, fiindcă în lumea pe care încercam să o evoc această barieră nu există. Aveam nevoie de un ton convingător, care prin propriul său prestigiu să facă verosimile lucruri aparent neverosimile, şi asta fără să tulbure unitatea naraţiunii». Limbajul devine astfel o dificultate de fond, fiindcă adevărul nu poate trece drept adevăr decît atunci cînd este prezentat într-o anumită formă. Acest «roman gotic al tropicelor» (caracterizarea aparţine autorului), care îşi propunea să reînvie trecutul deopotrivă istoric şi legendar al Americii Latine prin ştergerea graniţelor dintre mit şi realitate, trebuia scris pe un ton convingător şi într-un limbaj convingător. Soluţia ce i se impune este relatarea faptelor prin prisma fiinţelor care i le-au relatat lui: «Trebuia să povestesc lucrurile nu aşa cum se petrecuseră în realitate, ci aşa cum credea bunica mea că s-au petrecut». Naratorul ajunge să se identifice cu perspectiva bunicii, cu alte cuvinte a personajelor care trăiesc peripeţiile existenţei omeneşti în varianta lor latino-americană din Macondo, şi încearcă să reconstituie limbajul acestora. Romanul trebuia scris «aşa cum vorbea bunica», fiindcă secretul vero-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

similității celor povestite de ea nu era altul decît naivitatea încîntătoare și tonul imperturbabil. (« Țin minte că bunica povestea lucrurile cele mai cumplite și nemaiauzite fără să clipească, de parcă le-ar fi văzut cu adevărat ».)

Identificîndu-se cu mentalitatea și limbajul bunicii, se poate « răzbuna » (iată « deicidul secret » de care vorbește Vargas Llosa în studiul amintit) pe realitatea care, pe cînd citea *O mie și una de nopți*, îi procurase cea mai amară deziluzie încercată în copilărie: descoperirea că nu există covoare fermecate. Cînd s-a întors în satul natal, într-o scurtă vizită făcută la vîrsta de cincisprezece ani, își amintește că a suferit profund contemplînd ravagiile timpului și că maică-sa a plîns de durere; atunci a conceput proiectul (acel proiect ce va « rezista » timp de șaptesprezece ani) de a reînvia trecutul iremediabil dispărut, care pentru el echivala cu paradisul pierdut al copilăriei, și își consacră întreaga viață demonstrării unui gînd pe care îl va dezvălui în finalul romanului, cînd Aureliano și Amaranta Ursula află că « obsesiile biruie moartea ». Ambianța copilăriei constituie, așadar, nucleul experiențelor decisive pentru vocația sa de scriitor, cu alte cuvinte, folosind termenii lui Vargas Llosa, « demonii personali », care devin temele centrale ale operei, au fost izvorul primordial, și ceilalți demoni ai oricărui romancier (demonii « istorici » și cei « culturali ») n-au făcut, în cazul lui García Márquez, decît să-i îmbogățească și să le precizeze contururile stilistice, dar nu să-i substituie. Doza de exagerare este minimă în declarația că tot ce scrie îi era cunoscut dinainte de a împlini opt ani. Se verifică astfel, la fel de bine ca în cazul altor scriitori dominați de o idee fixă, cum ar fi Kafka sau Dostoievski, afirmația că istoria unui romancier, cum scrie Roland Barthes, este istoria unei teme cu variațiuni. Toate operele lui García Márquez se disting printr-un caracter obsedant, recurent, posedă o extraordinară coerență, conferită de existența unei teme centrale: singurătatea, care face posibilă lectura lor ca fragmente ale unui vast proiect unic, în cadrul căruia își află adevărata semnificație. Mai mult, romanul *Un veac de singurătate* devorează lucrările anterioare, făcîndu-le să devină, în perspectiva actuală, simple anticipări și exerciții pregătitoare.

Evident, demonii personali se împletesc strîns cu cei istorici și cu cei culturali. Dacă a devenit (virtual) scriitor în momentul cînd a descoperit singurătatea, nu e mai puțin adevărat că, fără împrejurările istorice capabile să-i confere autoritate și să o justifice, tema singurătății n-ar fi avut aceeași vigoare și aceeași rezonanță. Infinita nostalgie după copilăria pierdută și însingurarea de mai tîrziu (în spaniolă, *soledad* înseamnă singurătate, dar și însingurare nostalgică, putînd fi uneori echivalată prin românescul « dor ») sînt « confirmate » drept teme majore de contextul istoric în care trăiește scriitorul. În acest plan, putem considera că tema romanului este însingurarea Americii văzută prin *saga* familiei Buendía în cadrul ciclului istoric al localității Macondo.

Ar fi imposibil și în fond irelevant să facem inventarul experiențelor personale, istorice și culturale ce își găsesc ecou în operă. Cîteva exemple, totuși, ne-ar putea înlesni cunoașterea modului specific de « obiectivare a demonilor » și ne-ar dezvălui cîteva note caracteristice ale originalității lui García Márquez. Într-un interviu mărturisește că episodul înălțării la ceruri a Frumoasei Remedios este împrumutat din realitatea experienței personale: o fată din sat a fugit de acasă cu un bărbat de condiție socială inferioară, și părinții, pentru a salva onoarea familiei, au răspîndit versiunea din roman. Semnificativ este aici faptul că scriitorul nu se mai gîndește, ca în faza realismului îngust și rigid, să confrunte legenda cu realitatea obiectivă, ci preferă să folosească doar legenda, pentru farmecul ei poetic. Valorificarea tuturor elementelor (nume, obiecte, situații,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ambianțe, psihologii) uzurpate din experiența personală sau colectivă se realizează sistematic pe baza criteriului poetic.

Evenimentele istorice sînt selectate și prelucrate pornind de la același criteriu, ceea ce, bineînțeles, nu diminuează valoarea documentară a cărții. Se poate afirma că Macondo reprezintă o sinteză istorică și legendară a Americii latine, caracterizată prin izolare, frustrare, anacronism etc. Tot ceea ce este esențial în istoria țării marchează și evoluția localității Macondo: întemeierea de către un grup de creoli, războaiele civile, febra bananieră, greva și represiunea sîngeroasă, decăderea economică de după retragerea companiei străine etc. Sociologul care vrea să parcurgă drumul invers (de la artă la realitatea din care se inspiră) găsește suficiente date (frapant de concrete și vii, dar în același timp esențializate mitic și purificate alchimic) pentru reconstituirea unei întregi structuri sociale a vieții rurale din Columbia.

Se pot semnala numeroase detalii pe care García Márquez le « fură » din istoria Columbiei: de exemplu, despre generalul liberal Uribe Uribe (care, împreună cu bunicul scriitorului, este un prototip al colonelului Aureliano Buendía) se știe că a întreținut relații de amiciție superioară și un schimb de scrisori pacifiste cu adversarul său, un general conservator, la fel cum, în roman, Aureliano și generalul Moncada pregătesc un plan comun de măsuri pentru « umanizarea războiului ». Dar poate că s-a insistat uneori prea mult asupra acestor « furturi », pe care amintindu-le nu vreau decît să subliniez atracția irezistibilă a scriitorului pentru faptul individual, voluptatea amănuntului pitoresc, convingerea că « marea literatură trebuie să se întemeieze pe o realitate concretă ». Márquez nu s-a ferit să declare numeroase nume ilustre de care consideră că a fost influențat. Listele pe care le-a întocmit cu diferite ocazii sînt de-a dreptul impresionante: Kafka, Hemingway, Faulkner, Sofocle, V. Woolf, Camus, Balzac, Defoe, Rabelais, Borges, Carpentier, Melville, Conrad etc. Este vorba, repet, de influențe pe care știe să le subordoneze propriei viziuni creatoare și să le folosească în așa fel încît încetează de a mai fi influențe, García Márquez dovedindu-se unul din acei scriitori adevărați care, așa cum scrie Borges, își creează și își justifică precursorii.

Influența cea mai veche, anterioară primelor scrieri proprii, este exercitată de Faulkner. Ea nu constă atît în detalii tematice sau formale (a căror prezență este secundară), cît în proiectul vast al unei opere care construiește o lume autonomă, închisă, autosuficientă. Aceeași ambiție de totalitate îl animă pe García Márquez. Ca și Yoknapatawpha, Macondo este conceput ca un spațiu mitic, reprezintă obiectivarea unor intenții similare. Lectura cărților lui Faulkner îl ajută, desigur, să-și precizeze scopul, să conceapă o cronică universală a unui teritoriu anacronic și izolat, o lume rurală și provincială dominată de violență, războaie civile și amintirea prosperității trecute. Un alt scriitor nord-american, Hemingway, l-a ajutat — așa cum mărturisește García Márquez într-o conversație cu criticul Luis Harss — să contrabalanseze influența lui Faulkner, printr-o lecție de sobrietate stilistică, evidentă în romanul *Colonelului n-are cine să-i scrie*, dar abia perceptibilă mai tîrziu, în *Un veac de singurătate*. De la Hemingway învață procedeul omisiunii semnificative, pe care îl admiră și în opera lui Camus: *Ciuma* i se pare cel mai bun model pentru scriitorii columbieni ce vor să trateze tema violenței, fiindcă este mai eficient din punct de vedere literar să înfățișezi pe cei hăituiți, care așteaptă înfrigurați în ascunzătorile lor, decît mormanele de cadavre din timpul dictaturii care dezlănțuise un val de asasinate. De la Sofocle consideră că a împrumutat o concepție fatalistă, vizibilă, în diferite grade, în toate scrierile sale, iar de la Virginia Woolf (îndeosebi din romanul *Orlando*, citit în traducerea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

lui Borges din 1930) a împrumutat acceptarea liniștită a supranaturalului, afirmarea hotărîtă a unei dimensiuni paralele cu realitatea și folosirea liberă a timpului.

O altă influență importantă este cea exercitată de Rabelais. Observînd extraordinara exuberanță imaginativă și proporțiile fabuloase pe care le iau întîmplările și personajele romanului, un critic (Mario Szichmann) și-a intitulat studiul despre *Un veac de singurătate* « García Márquez între Faulkner și Rabelais ». Scriitorul declară că seamănă cu Rabelais nu numai pentru că a fost influențat de opera lui, ci și pentru că realitatea latino-americană este rabelaisiană. Romanul său reușește să împace într-o armonie miraculoasă realitatea cea mai strictă și irealitatea cea mai fabuloasă, la fel cu *Gargantua*, prin aceeași exagerare cantitativă a apetiturilor fizice și a fenomenelor naturale, făcînd ca faptele să uimească de cele mai multe ori prin proporțiile gigantice pe care le capătă, nefiind neapărat în mod intrinsec neverosimile.

Asemănarea cu cărțile de cavalerie (observată mai întîi de Vargas Llosa) a fost acceptată și subliniată adesea de autor, flatat de glorioasa tradiție hispanică a romanelor despre Amadis și Palmerin, unde, la fel ca în romanul său, întîmplările se acumulează vertiginos și elementele fantastice coexistă cu alte dimensiuni ale vieții. Elementul epic din romanele de aventuri cavalerești joacă un rol primordial în *Un veac de singurătate*, unde asistăm la un număr impresionant de evenimente: războaie, cuceriri, expediții nesăbuite etc. Și încă ceva — un element esențial: eroul nu mai apare ca individ izolat, ci ca membru al unei stirpe excepționale: familia Buendía, în care bărbații botezați Aureliano alternează cu cei botezați José Arcadio, succedîndu-se de-a lungul mai multor generații, la fel ca personajele fabuloase din romanele cavalerești, moștenind vicii și virtuți, avînd pasiuni ocultiste, ca bunăoară descifrarea manuscriselor lui Melchiade, magul, și el personaj caracteristic al narațiunilor medievale. García Márquez declară că a fost întotdeauna încîntat de lectura romanelor cavalerești « unde unui cavaler i se taie capul ori de cîte ori este nevoie », cu alte cuvinte în funcție de necesitățile poetice despre care am mai vorbit.

Trebuie să mai amintim *O mie și una de nopți*, prima carte pe care a citit-o, la numai șapte ani, pe cînd se afla în casa bunicilor, într-o atmosferă favorabilă receptării unei lumi miraculoase. Poveștile orientale îl familiarizează cu o lume a libertății depline, unde logica realității obiective este înlocuită cu o logică a realității imaginare, unde efectul poate preceda cauza și unde obiectele cele mai obișnuite: covoare, lămpi, chei, sînt investite cu proprietăți miraculoase. Tot din *O mie și una de nopți* s-ar putea să provină un anumit ton glumeț, un anumit gen de umor specific oriental, precum și exaltarea simțurilor, îndeosebi a erosului. Există apoi o influență puternică și continuă a unei bogate tradiții orale, de care García Márquez a luat cunoștință încă din copilărie. Poveștile bunicii se adăugau, desigur, la cele din *O mie și una de nopți*. Notele fantastice din *Un veac de singurătate* au, prin urmare, deopotrivă origini europene și americane, și nu trebuie să uităm că autorul și-a petrecut primii ani ai vieții într-un climat de intensă creativitate mitică.

În sfîrșit, Borges, autor pe care îl citește permanent, deși declară că nu-i place, considerîndu-l prea abstract, fără a putea scăpa însă de influența lui. (Un critic argentinian observa subtil că Borges este singurul scriitor latino-american de astăzi a cărui operă poate fi analizată fără a se vorbi inevitabil de influența lui Borges). În afară de unele turnuri verbale caracteristice, se simte cîteodată influența tratării borgesiene a unor teme și motive centrale: timpul circular, predestinarea, subordonarea individului față de speță etc. Tonul dominant, un ton surîzător și chiar senzual, amintind de *O mie și una de nopți*, spontaneitatea și

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

impetuozitatea unui autor prin excelență dionisiac cum este García Márquez, se întrerupe din cînd în cînd pentru a face loc unor momente abstracte, de lucid joc al minții, ca de exemplu în timpul insomniei generale, cînd unele personaje ajung să vadă visele altora. Modelul borgesian este aici prezent, deși fugar și fără să ia niciodată forme înrobitoare, așa cum, de altfel, nici influența lui Rabelais, și nici a Virginiei Woolf nu sînt înrobitoare, și am putea semnala numeroase deosebiri esențiale, cum ar fi, bunăoară, apariția inocentă și vagă în *Orlando* a instinctului erotic care se manifestă atît de puternic în *Un veac de singurătate*, sau faptul că umorul truculent, de tip rabelaisian, nu apare la García Márquez ca o notă unică, ci alternează cu sentimentul coroziv al fatalității, chiar dacă este vorba de o fatalitate burlescă.

Înclinarea irezistibilă spre ironie, exuberanța vitală de proporții colosale, dezlănțuirea formidabilă de umor și *joie de vivre* sînt, desigur, rabelaisiene, și îl cuceresc total pe cititor, făcîndu-l uneori să piardă din vedere faptul că există și un revers al medaliei: toată această revărsare de bucurie, care nu este altceva decît bucuria demiurgică a marii creații, ascunde un fond dureros, fiind rezultatul unei « pătimiri » a realității din elementele căreia se configurează universul mitic al localității Macondo. Într-un interviu acordat revistei cubaneze *Casa Americilor*, scriitorul s-a arătat surprins că nici unul din criticii care i-au analizat romanul nu a subliniat suficient esența cărții, și anume ideea de singurătate, însingurarea ca trăsătură contrară solidarității. Singurătatea e apreciată de autor ca un « concept politic », și constituie explicația frustrării generale: a familiei Buendía și a localității Macondo, este marea temă unificatoare a romanului. Singurătatea impregnează întreaga atmosferă, își pune pecetea pe toate nivelurile structurale, constituie cheia înțelegerii complexe și cuprinzătoare a cărții. În universul creat de García Márquez putem recunoaște, cu reală îndreptățire, fie satul natal, Aracateca, fie Columbia, fie America latină, fie în ultimă instanță întreaga omenire, dar la aceste identificări ajungem nu atît cu ajutorul datelor geografice sau a referirilor la anumite evenimente politice, cît mai ales prin intermediul unor atitudini, situații, probleme și tipuri umane, prin intermediul unui climat de singurătate și violență. După cum ne situăm în planul destinelor individuale ori în planul destinului colectiv, García Márquez pare a ne spune că singurătatea e inerentă firii omenești, reprezentînd în același timp grandoarea eroică și limitele posibilităților de comunicare ale omului, sau pare a se referi la o singurătate specifică țării sale, la izolarea seculară, la provincialismul și anacronismul Americii latine.

În cadrul celei de a doua interpretări, « veacul » de singurătate cuprinde mai multe etape istorice, în care America latină depune eforturi anarhice și sterile, soldate cu tot atîtea eșecuri, asemenea colonelului Aureliano care pierde toate cele treizeci și două de războaie pe care le poartă, fără a putea trage învățăminte din înfrîngeri. După întemeierea de către creoli (José Arcadio vine în Macondo din afară, fiind urmașul conchistadorilor europeni), societatea latino-americană trece printr-o perioadă patriarhală, cînd Buendía întemeietorul dă consătenilor săi sfaturi pentru semănat. Este o fază primitivă, cuprinzînd cîteva elemente care au sugerat unor interpreți comparația cu Biblia: Ricardo Gullón vede în întemeierea satului Macondo o adaptare, dacă nu chiar o parodie a miturilor din Cartea Facerii și din Exod, iar James Stamm propune paralela cu mitul lui Cain, a cărui crimă a fost pedepsită cu exilul și care a fost « însemnat » de divinitate. În această lumină am putea echivala crima lui Cain cu uciderea lui Prudencia Aguilar de către José Arcadio, și însemnul — cu blestemul singurătății. Toți membrii familiei Buendía poartă « pecetea singurătății », după care pot fi recunoscuți încă de la naștere. Această etapă arcadică, de o inocență aproape zoologică, în care José

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Arcadio întemeietorul este un Adam al Americii, suferă de boala unei singurătăţi a locului şi a desrădăcinării: urmaşii conchistadorilor ce se răspîndesc pe întinderile pustii ale Lumii Noi se izolează pentru mult timp de civilizaţia străbunilor europeni, trăind într-o singurătate elementară. Deocamdată, Macondo este un « sat fericit: nimeni nu avea peste treizeci de ani, nimeni nu murise încă ».

Situaţia ne duce cu gîndul la meditaţiile lui Ortega y Gasset despre tinereţea Americii şi despre categoria istorică numită de el « lume colonială », acel mod de existenţă de după colonizare, caracterizat prin predominarea vieţii ne-autohtone. (Este şi cazul satului Macondo, unde elementele indigene sînt doar auxiliare, nu constitutive). Viaţa colonială ar avea un caracter ne-autohton datorită unui anacronism: oameni aparţinînd unor popoare vechi şi avansate în procesul civilizaţiei ajung pe pămînturi mai puţin civilizate şi complet neexplorate, altfel spus mai tinere din punct de vedere istoric. Impresia lor, scria Ortega, este de « singurătate în mijlocul unor spaţii imense, pline de promisiuni ». Primul capitol din romanul lui García Márquez ilustrează perfect această fază: spaţiile imense, pline de promsiuni îl atrag pe José Arcadio întemeietorul în expediţii primejdioase. În aventura lui « nebunească » descoperă cu uimire un enorm galion spaniol, într-un peisaj de ferigi şi palmieri, la doisprezece kilometri de ţărm. « Totul părea înscris într-un cerc izolat de restul lumii, un spaţiu alcătuit din însingurare şi uitare, ferit de prefacerile datorate vremii şi ocolit de zborul păsărilor ». Izolarea, însingurarea şi incertitudinile (multă vreme se crede că Macondo e aşezat pe o insulă, după harta arbitară desenată la întoarcerea din expediţie) îl chinuie pe José Arcadio, făcîndu-l să se tînguie disperat: « Niciodată nu ne vom putea duce nicăieri. Sîntem sortiţi să putrezim aici de vii, fără să primim vreo binefacere a ştiinţei ». Viaţa pare a se fi oprit în loc la Macondo. Un cîntăreţ de balade, Francisco Bărbatul, bătrîn de aproape două sute de ani, se întoarce în sat dintr-o lungă pribegie în lume în căutarea baladelor compuse de el însuşi. O mulţime de aspecte ale vieţii din Macondo ar putea fi interpretate ca simptome de provincialism: părinţii Fernandei del Carpio îşi cresc fata ca pe o viitoare regină, izolînd-o de violenţa mediului, Fernanda se închistează în ifosele unei nobleţi anacronice pe care ceilalţi o numesc « fandoseală », acţiunile întreprinse de bărbaţii din familia Buendía au adesea un caracter nechibzuit, şi tot simptome ale izolării sînt şi unele trăsături de caracter care iau forme excesive: bunăoară, despre Aureliano Segundo ni se spune că o caută pe Fernanda « cu aceeaşi temeritate formidabilă ca a lui José Arcadio Buendía atunci cînd a trecut munţii pentru a întemeia Macondo, cu un orgoliu la fel de orb ca acela al colonelului Aureliano cînd dezlănţuise toate războaiele sale inutile, cu o tenacitate la fel de nesăbuită ca aceea a Ursulei în tot timpul cît asigurase supravieţuirea descendenţilor ei ».

Asaltat de civilizaţie în etapele ulterioare ale evoluţiei sale, Macondo nu reuşeşte să se sincronizeze. Stimulii exteriori produc o invariabilă frustrare. Mesajele ştiinţei europene aduse de magul Melchiade sînt interpretate aberant (José Arcadio se încăpăţînează să fabrice aur în pofida încercărilor lui Melchiade de a-l convinge de ineficacitatea procedeului), apoi, după ce locuitorii din Macondo şi-au săpat făgaşul vieţii, cînd se stabileşte legătura cu civilizaţia din capitală, autorităţile (judecătorul şi preotul) apar ca nişte forţe constrîngătoare şi sînt privite cu suspiciune, ba chiar cu vrăjmăşie. Preotul e scandalizat de această tenacitate ostilă, de acest orgoliu anarhic, de ceea ce el numeşte « uscăciunea sufletelor », « sminteala » locuitorilor ce ascultă exclusiv de legile firii. Pe de altă parte, pînă să ajungă la Macondo, ideile din lumea civilizată degenerează: liberalismul capătă forme caricaturale, alegerile devin o farsă, şi falsificarea flagrantă a rezultatelor îl ajută pe colonelul Aureliano să-şi dea seama de « inconvenientele opoziţiei ». Mijloacele

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

compromit scopul, şi spectacolul violenţelor îl determină pe acelaşi personaj să afirme că « nu există nici un ideal în viaţă care să merite atîta mîrşăvie ». Lucrurile ajung la Macondo cu întîrziere, atunci cînd în altă parte au încetat de a mai impresiona prin noutatea lor. Decalajul de timp istoric face ca ghiaţa şi magnetul să fie considerate miracole. Pînă şi ţiganii care la început erau, asemeni magului Melchiade, crainici ai progresul, devin mai tîrziu nişte simpli saltimbanci, « vulgari colportori de distracţii ». Nici măcar în momentul de prosperitate, în timpul febrei bananiere, izolarea nu dispare: relaţiile cu străinii nu sînt relaţii de colaborare, ci de dependenţă, şi după cataclismul natural, cînd compania îşi demontează instalaţiile, prăbuşirea este definitivă. Din nou, paralela cu viziunea biblică se impune: potopul, vînturile profetice şi o serie întreagă de calamităţi culminînd cu apocalipsul.

În aceste condiţii, în care Macondo (America latină) nu poate răspunde cu adecvare şi eficienţă invaziei de elemente dinafară, se ajunge la o voluptate a tenacităţii în înfrîngere: colonelul Aureliano refuză onorurile oficiale şi încearcă să obţină « o înfrîngere mult mai dificilă şi mai costisitoare decît victoria ». Este stăpînit permanent de o mînie surdă. Cînd îi sînt ucişi copiii din ordinul adversarilor politici, simte « o furie oarbă, fără obiect precis, o senzaţie istovitoare de neputinţă ». Singurătatea personajelor apare ca o consecinţă a neputinţei de integrare. Viaţa la Macondo nu se desfăşoară complet în afara lumii, ci doar izolată de lume, şi tocmai această împrejurare (posibilitatea nevalorificată) creează sentimentul dramatic al frustării. « Satul-insulă » Macondo este un spaţiu concentrat în care destinul colectiv precumpăneşte asupra celui invididual, fatalitatea limitează repertoriul alegerii libere şi hazardul este singurul agent al schimbării. Golul din jur nu îl dezagregă, ci îl face să se concentreze tematic în termeni de tragedie greacă: personajele sînt prizonierii unei realităţi din care nu pot ieşi şi pe care nu o pot modifica. Agentul schimbării (trustul străin) este în acelaşi timp şi agentul distrugerii.

Există apoi, în planul individual, o singurătate iremediabilă ce stăpîneşte toate personajele. Bărbaţii au o adolescenţă precoce şi ajung curînd la o singurătate brutală, posedă « un orgoliu al singurătăţii » şi aspiră la un « privilegiu al singurătăţii ». Despre Remdios ni se spune că « rătăceşte prin pustiul singurătăţii », şi afirmaţia se potriveşte întregii familii. Pe fiii colonelui Aureliano, Ursula îi recunoaşte după « aerul de singurătate » care nu lasă loc la nici o îndoială cu privire la paternitate. Cele patru « calamităţi » pe care Ursula le consideră cauza decăderii familiei: războaiele, luptele de cocoşi, prostituatele şi expediţiile delirante, oricît de arbitrară ar părea enumerarea, rezumă eforturile zadarnice ale bărbaţilor de a depăşi singurătatea şi de a stabili o comunicare cu ceilalţi. Lipsa de iubire (pe care García Márquez o consideră, aşa cum am văzut, un « concept politic », putînd fi echivalent cu alienarea în condiţiile unei ţări subdezvoltate) determină un repertoriu larg de variante ale singurătăţii.

Există întîi o singurătate a puterii, întruchipată de colonelul Aureliano. Cînd războaiele sîngeroase se prelungesc prea mult, la un moment dat lupta nu se mai dă pentru principii, ci pentru putere. Conştient de degradarea idealurilor, colonelul e îndurerat, dar nu se poate sustrage vîrtejului în care a fost prins. Încercările de a stîrpi corupţia militarilor şi ambiţiile politicienilor sînt sortite eşecului şi înăsprirea progresivă culminează cu hotărîrea de a-l condamna la moarte pînă şi pe bunul său prieten Gerineldo Márquez, sub acuzaţia de înaltă trădare. Beţia puterii s-a transformat într-o cumplită singurătate. Ajuns la bătrîneţe, colonelul desenează un cerc de cretă şi se închide înăuntru pentru ca nimeni să nu se mai poată apropia de el.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Există apoi o singurătate a iubirii, pe care numeroasele cupluri erotice nu o anulează. În perioada decadenței, cînd toți părăsesc casa, ni se spune că Aureliano și Fernanda nu-și împart singurătatea, ci fiecare continuă să și-o trăiască singur pe a lui. Iubirea este la García Márquez mai curînd o manifestare primară a instinctului erotic decît o comuniune sufletească. Atracția fizică irezistibilă se îmbină permanent cu o « durere insuportabilă ». Experiența de inițiere erotică a tînărului José Arcadio, cel extraordinar de bine înzestrat pentru viață, are loc într-o « tăcere exasperantă » și într-o «înspăimîntătoare singurătate », care îl ajută să înțeleagă « pentru ce oamenii se tem de moarte ».

În cazul Ursulei, iubirea este însoțită, în mod explicabil, de teama degenerării speciei, dar sentimentul de teamă își face apariția și în împrejurări normale (deși este greu să se vorbească propriu-zis de normalitate într-o lume în care dragostea ia forme vulcanice, și înzestrarea erotică este adesea anormală prin exces) : chiar supermasculul José Arcadio se simte cuprins de teamă, ca să nu mai vorbim de experiența amară a bordelurilor, sau de iubirea dureroasă a fratelui său Aureliano pentru adolescenta Remedios. Chiar dacă pentru o clipă frenezia erotică atinge o stare de « inspirație serafică » și reușește să alunge senzația de singurătate, durerea și « dorul de singurătate » revin imediat după împlinirea instinctului. De multe ori moartea pune capăt iubirii tocmai atunci cînd instinctul pare a face loc din ce în ce mai mult sentimentului, cum se întîmplă cu iubirea dintre Aureliano și Amaranta Ursula, « o luptă corp la corp, înverșunată și ceremonioasă » între doi « adversari și complici », o pasiune « nebunească și zguduitoare ». Pe Amaranta Ursula dragostea o face exuberantă și veselă, iar pe Aureliano îl face închis și tăcut, căci pasiunea lui e « interioară și mistuitoare ». Cuprinși de un « delir al iubirii întîrziate » transformă casa într-un paradis erotic, « paradisul unei singurătăți împărtășite ». Amîndoi plutesc într-un univers gol, unde singura realitate este dragostea. Înconjurați de ruina totală a satului părăsit, își trăiesc frenetic ultimele clipe ale vieții și se simt fericiți la gîndul că vor continua să se iubească și atunci cînd vor deveni duhuri.

Mai există, apoi, o singurătate a urii (Amaranta simte o cumplită singurătate cînd își dă seama că e prea tîrziu pentru a-și purifica amintirile), o singurătate a datoriei (Santa Sofía de la Piedad își consacră « viața de singurătate și tăcere » creșterii copiilor), o singurătate a frumuseții (bărbații nu mai îndrăznesc să se apropie de Frumoasa Remedios, după ce din iubire pentru ea doi tineri și-au pus capăt zilelor), o singurătate a bătrîneții (în timpul potopului toți simt cum îmbătrînesc și așteaptă să înceteze ploaia pentru a muri, Ursula, neputincioasă și oarbă, își tîrăște prin casă « singurătatea de nepătruns a bătrîneții », iar Mauricio Babilonia moare « de bătrînețe și singurătate »), în sfîrșit, o singurătate a morții (Prudencio Aguilar, mortul, se întoarce pe pămînt ca să stea de vorbă cu José Arcadio și îi privește pe cei rămași în viață cu o « nesfîrșită suferință », suferința singurătății în moarte, iar Melchiade este pretutindeni urmărit de moarte, scăpînd ca prin minune de « toate catastrofele și flagelurile pe care le îndurase omenirea », iar atunci cînd moare de febră în nisipurile Singaporelui, ca pedeapsă pentru că « depășise limitele cunoașterii omenești », nu suportă nici el singurătatea și se întoarce în Macondo, pentru a muri a doua oară).

Destinul singurătății reușește să-i identifice și să-i unească pe membrii clanului Buendía, căci solidaritatea lor, destul de incertă, de altfel, nu se bazează pe afecțiune, ci. mai curînd pe un instinct gregar tradițional, tipic vieții primitive. Unitatea familiei asigură un echilibru necesar între destinul unic al comunității și mulțimea destinelor individuale. Fără a-și pierde trăsăturile particulare, personajele din stirpea Buendía posedă o valoare reprezentativă, reflectînd prin evoluția lor

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

istoria comunităţii de-a lungul întregului ciclu vital. Romanul poate fi interpretat în acest sens ca o cronică a repetatelor eşecuri cu care se încheie încercările de a scăpa de blestemul singurătăţii. Stirpea Buendía se stinge după ce a epuizat inutil posibilităţile tuturor experienţelor. Diversitatea ascunde şi exprimă totodată unitatea destinului comun, după formula temei cu variaţiuni.

Pentru a realiza o asemenea performanţă García Márquez trebuia să găsească o structură complexă, care să permită « eterne întoarceri » la temă, prin îmbogăţiri succesive, trebuia să obţină supleţea şi mobilitatea de mişcare într-un univers pe care să-l poată înfăţişa în acelaşi timp în dimensiunea individuală şi în cea colectivă, sub aspectul trecătoarelor evenimente cotidiene şi sub aspectul permanenţelor mitice, trebuia să înfăptuiască un miracol: să scrie cronica unui mit.

Complexitatea aspiraţiilor a determinat complexitatea mijloacelor şi rezultatul este romanul diversificat şi ambiguu, romanul total *Un veac de singurătate* în faţa căruia orice pretenţie de explicare capătă un aer de pedanterie. Datorită naturii sale multiple, reuşeşte să fie în acelaşi timp tradiţional şi modern, realist şi fantastic. Aparent, pune o notă discordantă în contextul « noului roman latino-american », printr-o revenire anacronică la tipul clasic de naraţiune în care succesiunea evenimentelor este păstrată cuviincios, nu se neglijează nici acţiunea, nici personajele, şi în care autorul şi-a propus să includă toate locurile comune tradiţionale: retorica, sentimentalismul exaltat, abuzul de elemente telurice, melodrama, pe care le consideră valori autentice ale Americii latine, discreditate pe nedrept printr-o tratare inadecvată. Impresia este însă înşelătoare. Sub stratul superficial se ascund cîteva dintre cele mai cutezătoare şi dificile noutăţi ale artei romanului din secolul nostru, şi tratarea complet diferită schimbă semnificaţiile. Fără ostentaţie, cu liniştea suverană a artistului capabil să realizeze armonii şi sinteze superioare, García Márquez cuprinde în cartea sa toate aspectele posibile ale unui univers urmărit deopotrivă în succesiunea temporală a evenimentelor şi în revenirile lor periodice, prezentat atît în planul obiectiv (destinele individuale a căror dezlegare o aflăm în destinul familiei şi al comunităţii), cît şi în planul imaginar (aspectele mitice, magice, miraculoase şi fantastice).

Reuşeşte astfel să păstreze imaginea curgerii liniare a timpului şi în acelaşi timp să o submineze, făcînd-o să coexiste cu o imagine a unui timp circular. Aceeaşi libertate cu care sînt tratate planurile realităţii, spaţiul, memoria, uitarea, etc. caracterizează şi timpul romanului, un timp magic, nesupus cronologiei, un timp complet liber, un timp arhaic, un timp « în afara timpului », în care copiii reiau actele părinţilor şi ale bunicilor, şi identitatea personală are mai puţină importanţă decît identitatea familiei. Individul se multiplică şi se pierde, făcînd să triumfe trăsăturile stirpei, într-o viziune ciclică a vieţii, care permite repetarea la infinit a unor acte similare.

Situîndu-se în perspectiva tradiţională a autorului atotştiutor, García Márquez îşi poate permite să anticipeze viitorul şi să se întoarcă mereu în trecut, dominînd întreaga traiectorie cronologică a naraţiunii. Relatarea evenimentelor în ordinea desfăşurării lor reale poate fi permanent completată cu referiri la situaţii trecute şi viitoare, fiindcă autorul cunoaşte dinainte toate evenimentele petrecute într-un timp limitat, închis, circular, a cărui totalitate este subliniată şi în titlul cărţii.

Mai mult decît atît, posedînd un « minunat simţ al irealului », îşi permite unele libertăţi care alterează cronologia. Valorificarea faptelor se face în funcţie de încărcătura lor poetică, şi timpul devine capricios, confundînd şi inversînd situaţiile, făcînd să se întîlnească personaje care aparţin unor spaţii şi unor epoci diferite. Apar frecvent figuri pur emblematice, cum ar fi legendarul duce de Malborough,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

au Francis Drake, cu valoarea unor metafore culturale. De asemenea, urmînd modele ilustre (V. Woolf, Borges), García Márquez introduce în romane personaje din alte ficţiuni literare: Victor Hugues din *Secolul luminilor* de Carpentier, colonelul mexican Lorenzo Gavilán, din *Moartea lui Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, Recamadour din *Şotron* de Cortázar, ba chiar pe sine însuşi, asemeni pictorilor din Renaştere, într-un colţ al tabloului, sub înfăţişarea unuia din prietenii ultimului Aureliano, tînărul Gabriel care pleacă la Paris şi locuieşte un timp în camera unde va muri Recamadour.

În momentul cînd descoperă posibilităţile extraordinare deschise de tratarea liberă a timpului, García Márquez renunţă la arborele genealogic şi la tabelul cronologic pe care intenţiona iniţial să le anexeze la roman pentru a uşura lectura (bineînţeles, lectura cea mai comodă, care ar fi permis urmărirea faptelor pe firul unui timp rectiliniu şi uniform), dîndu-şi seama că în felul acesta i-ar fi fost imposibil să stimuleze lectura infinit mai poetică a unui timp circular sau complet imobil, cu labirinturi şi oglinzi paralele. Fiindcă, în fond, nu interesează succesiunea strictă a celor şapte generaţii de Buendía, ci identitatea esenţială a familiei sub variatele înfăţişări ale indivizilor ce reiau destinul singurătăţii. Numele personajelor se repetă pentru că şi situaţiile se repetă. Experienţa o ajută pe Ursula să surprindă trăsăturile comune ale bărbaţilor care poartă un anumit nume: « Cei botezaţi Aureliano erau închişi dar perspicaci, iar cei numiţi José Arcadio erau impulsivi şi întreprinzători dar marcaţi de un semn tragic ». Trăsăturile personale persistă de-a lungul mai multor generaţii: pasiunea invenţiilor şi a cercetării se transmite de la întemeietorul José Arcadio la José Arcadio Segundo şi apoi la Aureliano Bastardul. Înzestrarea extraordinară pentru viaţă a lui Aureliano repetă virilitatea formidabilă a străbunicului José Arcadio. Santa Sofía de la Piedad are impresia că Aureliano vorbeşte singur, la fel cum Ursula crede despre Aureliano Segundo, care moştenea obiceiul de la străbunicul său, Frumoasa Remedios şi Meme provoacă moartea bărbaţilor care le iubesc, în împrejurări asemănătoare. Acţiunile sînt adeseori guvernate de impulsuri ancestrale: colonelul Aureliano îngroapă arme în curte cu acelaşi sentiment de penitenţă al tatălui său atunci cînd îngropase lancea cu care l-a omorît pe Prudencio Aguilar. Chiar « amintirile ereditare » pot fi transmise întregii descendenţe, ca în cazul imaginii incestuoase a lui José Arcadio. De cele mai multe ori personajele ignoră coincidenţele fatale, şi numai Ursula sau Pilar Ternera, care ating vîrste matusalemice, pot surprinde în comportarea urmaşilor destinul iremediabil de singurătate al lui José Arcadio întemeietorul.

În pofida temerilor de degenerare prin alianţe de sînge, există în cadrul stirpei o forţă stranie ce exercită o atracţie irezistibilă. Pilar Ternera face un copil cu Aureliano şi altul cu José Arcadio. Credincioasă destinului de femeie şi femelă, devine confidenta strănepotului Aureliano, pe care-l invită în magicul ei bordel zoologic. Arcadio simte o atracţie erotică pentru propria lui mamă, şi Aureliano José se îndrăgosteşte de o mătuşă, Amaranta, la fel cum un strănepot al lui José Arcadio, Aureliano, se îndrăgosteşte de mătuşa Amaranta Ursula, şi din iubirea lor se va naşte monstrul cu coadă de porc cu care se stinge neamul. Deşi este obsedat de un adevărat tabu al incestului, clanul Buendía posedă totodată o stranie vocaţie a incestului, care se împlineşte într-un climat de tensiune şi de farmec conferite tocmai de stricteţea prohibiţiei. Stirpea alcătuieşte o lume care se autogenerează şi în acelaşi timp provoacă propria ei pieire, ca şi cum multiplicarea de fiinţe însemnate de singurătate ar fi în fond falsă, deoarece toate se reduc la ele însele şi întîlnesc posibilitatea iubirii într-o însingurare ce anunţă moartea. Relaţiile erotice dintre bărbat şi femeie apar astfel ca o proliferare a perechii iniţiale, şi blestemul ce apasă asupra familiei se va împlini în cele din urmă cu o amînare de şase generaţii.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Aureliano şi Amaranta Ursula, vizitaţi noaptea de duhuri (« li se întîmpla să fie treziţi de forfoteala febrilă a morţilor »), trec în revistă repertoriul preocupărilor obsedante ale familiei: « O auziră pe Ursula războindu-se cu legile creaţiei pentru a-şi apăra seminţia şi pe José Arcadio căutînd adevărul himeric al marilor invenţii, şi pe Fernanda rugîndu-se, şi pe colonelul Aureliano abrutizîndu-se în amăgirile războiului şi ale peştişorilor de aur, şi pe Aureliano Segundo murind de singurătate în vîrtejul ameţitor al petrecerilor ».

O atenţie specială este acordată diversităţii biologice care distinge bărbatul de femeie. Menirile apar net diferite şi proiecţia mitică îşi joacă aici rolul cu strălucire: bărbaţii sînt fascinaţi de mister, de ştiinţă, sînt activi, întreprinzători, caută imposibilul (piatra filozofală, dovada ştiinţifică a existenţei divinităţii cu ajutorul unui dagherotip etc.), se avîntă în expediţii neverosimile, fie geografice (José Arcadio întemeietorul), fie politice (războaiele colonelului Aureliano) sau se refugiază cu înverşunare în deliciile dragostei (José Arcadio). Femeile încearcă să-i aducă pe bărbaţi la realitate, sînt pasive, de o pasivitate care se verifică uneori pînă şi în pasiunile erotice, bune gospodine, depozitare ale onoarei şi bunului simţ. Scena memorabilă în care Ursula îşi convinge bărbatul cuprins de febrilitate şi de panica izolării să renunţe la strămutarea satului, reflectă lupta dintre spiritul inovator şi cel conservator pe care tradiţia le atribuie celor două sexe: după o discuţie aprinsă în care amîndoi îşi cheltuiesc rezervele de energie, José Arcadio scoate un suspin adînc de resemnare (bineînţeles, este o resemnare temporară), iar Ursula se apucă să mături prin casă, fiind « sigură că nu avea s-o mai părăsească tot restul vieţii ». De o parte fantezie, impuls creator, curiozitate nesecată, acţiuni temerare în care bărbatul îşi asumă toate riscurile, pe de altă parte stabilitate, echilibru, ordine (cu excepţia pasiunii erotice, care se poate dezlănţui şi în afara cadrului strict al căminului), calităţi întruchipate de femeie, prin excelenţă păstrătoarea tradiţiei.

Contemplăm din nou acelaşi spectacol al temei cu variaţiuni. Pentru Ursula, mama centenară care posedă perspectiva cea mai amplă şi este martora repetării însuşirilor arhetipale de-a lungul mai multor generaţii, spectacolul singurătăţii, oferit de « casa de nebuni » pe care încearcă s-o ţină în mînă, declanşează intuiţia rotirii timpului multiplicată apoi de autor în cursul naraţiunii. Ursula are impresia că « ştie pe dinafară » unele evenimente, ca şi cum « lumea s-ar învîrti pe loc ». Aceeaşi senzaţie este produsă de mania de a face şi a desface a unor personaje: giulgiul Amarantei, peştişorii colonelului Aureliano. Pilar Ternera, aproape la fel de nemuritoare ca şi Ursula, declară că un secol de dat în cărţi a ajutat-o să-şi dea seama că istoria familiei era un angrenaj de repetiţii iremediabile, o roată care s-ar fi putut învîrti veşnic dacă n-ar fi existat pericolul deteriorării progresive şi iremediabile a axului. Nefiind doar circular, ci şi limitat prin tocirea inexorabilă a axului, timpul este investit cu o imperfecţiune care-i sporeşte preţul. Pătrunzînd în odaia bîntuită de duhul lui Melchiade, José Arcadio Segundo şi Aureliano bastardul descoperă că acolo e mereu luni şi mereu luna martie şi atunci înţeleg că José Arcadio nu era chiar atît de nebun pe cît se spunea, ba, dimpotrivă, era singurul din familie care, graţie lucidităţii, întrezărise adevărul că timpul suferă accidente şi se poate sparge lăsînd în cameră o « fracţiune eternizată ». În aceeaşi încăpere, cercetînd manuscrisele rămase de la Melchiade, Aureliano îşi dă seama că acesta redactase istoria familiei pînă în cele mai mici amănunte, cu o anticipare de o sută de ani, numai că « nu înşirase faptele după timpul convenţional al oamenilor, ci concentrase un secol întreg de episoade cotidiene în aşa fel încît toate să coexiste în aceeaşi clipă ». Este momentul culminant al cărţii, cînd toate enigmele îşi află dezlegarea, şi finalismul poetic triumfă asupra determinismului prozaic: « Înţelese că Francis Drake nu luase cu asalt Robacha decît pentru

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ca el să se poată căuta prin labirinturile întortocheate ale sîngelui, pentru a zămisli animalul mitologic care avea să pună capăt spiţei ». Macondo devine un vîrtej îngrozitor de praf şi de dărîmături bîntuite de furia unui uragan apocaliptic, fiindcă « stătea scris că cetatea mirajelor va fi ştearsă de vînt şi alungată din memoria oamenilor în clipa în care Aureliano Babilonia va termina descifrarea pergamentelor şi că tot ce vedea scris acolo era dintotdeauna şi avea să rămînă pe vecie nerepetat, căci seminţiilor condamnate la o sută de ani de singurătate nu le era dată o a doua şansă pe pămînt ». După ampla orchestraţie a variaţiunilor pe tema singurătăţii, se concentrează aici într-un acord final destinul fatal şi unic al stirpei care-şi consumă şansa (singura şansă !) într-o sfîşietoare şi totuşi bărbătească singurătate. Asemeni lui Alvaro, prietenul lui Aureliano care merge cu trenul magic într-o călătorie fără sfîrşit, se poate spune că García Márquez compune un lung poem al vremelniciei.

Cartea destinului e descifrată chiar în clipa cînd destinul însuşi încheie cartea vieţii, şi Aureliano rămîne închis într-un sanctuar magic unde nu pătrunde timpul, între filele pergamentelor, căpătînd nemurirea unui personaj creat de ficţiunea artei. La fel cu ascetul din *Ruinele circulare* ale lui Borges, Aureliano din « cetatea mirajelor » descoperă în cele din urmă că nu este decît un duh visat de altcineva, că este prizonierul unui labirint al cuvintelor scrise cu o sută de ani înainte în sanscrită, limba sacră a seminţiei umane, de magul Melchiade. Într-un registru diferit şi punînd accentul ferm şi invariabil pe elementul vital, nu pe cel raţional, ca Borges, García Márquez amplifică magistral în finalul cărţii cîteva teme predilecte ale scriitorului argentinian: oprirea timpului, concentrarea spaţiului, tristeţea nemuritorilor, scriitura zeului etc. După dezlănţuirea complet liberă şi aparent arbitrară a fanteziei de pînă atunci, îşi fac loc luciditatea şi rigoarea cea mai severă. Asemeni Şeherezadei, magul Melchiade este în acelaşi timp personaj şi creator. Pergamentele scrise de el alcătuiesc acea carte-sinteză a realităţii la care aspira Mallarmé, printr-o identificare secretă şi totodată explicită între cuvînt şi univers. Aşa cum « obsesiile biruie moartea », omul poate birui timpul prin opera de artă. Cuvîntul fiind creaţie, cartea devine echivalentul lumii. Rezultatul identificării este un timp complet imobil, fixat definitiv de însuşi actul creaţiei. Cînd Aureliano, după ce rătăcise prin satul pustiu « căutînd un vad de întoarcere spre trecut », se închide în camera magică şi încearcă să afle în epilogul pergamentului data şi împrejurările propriului său sfîrşit, descoperă de fapt (chiar dacă nu-şi dă seama prea bine) că a scăpat de rigorile şi ravagiile timpului, fiindcă nu mai trăieşte în dimensiunea timpului, ci în dimensiunea mirajului. Mirajul satului Macondo, mirajul singurătăţii şi morţii, invulnerabil în nemurirea conferită de cuvînt. În paginile de o misterioasă transparenţă ale finalului, García Márquez pare să exprime cu o delirantă luciditate un crez artistic intim şi suprem: ficţiunea liberă ca unică soluţie salvatoare. În momentul cînd Aureliano simte că nu mai poate ieşi din camera magică pentru că aceasta a devenit singura realitate vie, înconjurată de uragane, şi-a acceptat destinul de singurătate şi totodată (poate mai puţin conştient) condiţia de locuitor al « cetăţii mirajelor », al universului ficţiunii totale. Un univers pe care vîntul îl spulberă, dar care poate fi oricînd înviat de memorie şi reconstruit printr-o nouă lectură a manuscriselor magice. Desigur, şansa fiecărei stirpe şi a fiecărui om este unică, şi destinul e ireversibil, dar prin intensitatea palpitantă a trăirii obsesiile biruie moartea. Pe măsură ce întoarcem paginile cărţii, timpul începe iar să se mişte, şi neuitatele personaje purtînd pecetea singurătăţii prind o nouă viaţă.

Amintirea redeşteptată poate fi eternizată în cuvinte, asigurînd recuperarea timpului pierdut. Concepţia se reflectă într-o tehnică proustiană. Fluxul memoriei determină dilatarea sau contractarea timpului. Clipa în care frumoasa Remedios îşi descoperă chipul este pentru toţi bărbaţii care au « nefericitul privilegiu » de a o

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

vedea « o clipă eternă », iar guvernul conservator (de data aceasta « cu ajutorul liberalilor », adaugă ironic autorul) vrea să reformeze calendarul în aşa fel încît fiecare preşedinte să poată sta la putere o sută de ani. La bătrîneţe, Ursula descoperă un proces de deterioare a timpului pe care îi vine greu să-l definească: simte că anii « nu mai vin ca altădată » şi că « realitatea cotidiană îi alunecă printre degete ».

Autorul se situează în « timpul static şi marginal al amintirilor », asemenea lui Pilar Ternera, care, împlinind o sută patruzeci de ani, renunţă la obiceiul « dăunător » de a ţine socoteala anilor. De la început cititorul simte că stirpea Buendía e dominată de amintiri. Romanul se ţese din nostalgiile « memoriei melancolice » a autorului, asemănătoare cu aceea a librarului catalan care suferă de « nostalgie progresivă ». În momentul cînd se află în faţa plutonului de execuţie, colonelul Aureliano îşi aminteşte de descoperirea gheţii, care este legată de sosirea ţiganilor, care la rîndul ei cheamă amintirea întemeierii etc. Prin reluarea unor momente-cheie se unifică situaţii aparent disparate. Dar abolirea cronologiei stricte şi înlănţuirea faptelor în mod intuitiv nu înseamnă instaurarea haosului. Vargas Llosa observă pe bună dreptate că libertatea deplină a fanteziei lui García Márquez constituie în fond o operaţie de magie dirijată conştient şi că spontaneitatea este guvernată de o ordine strictă. Organizarea temporală ciclică se verifică atît la nivelul întregului, cît şi al părţilor. Ţiganii care apar la început, chiar în momentul întemeierii satului, revin la încheierea ciclului stirpei, cînd totul se află în paragină, şi încearcă să-l trezească pe oameni la o nouă viaţă magică prin aceleaşi naive invenţii din urmă cu un veac. La fel, visul care duce la întemeiere este reluat simetric la sfîrşit, cînd se vorbeşte de « cetatea mirajelor » şi se adeveresc prevestirile lui Melchiade, scrise pe pergamentele descifrate de Aureliano, abia la împlinirea celor o sută de ani de singurătate, deşi mai fuseseră cercetate şi de alţi bărbaţi din familie, despre care ni se spune că eşuaseră « nu atît din pricina nedestoiniciei, ci pentru că încercările lor erau premature ». În momentul final, cînd cititorul are revelaţia că naratorul şi naraţiunea nu aparţin unor realităţi diferite, cînd Aureliano începe să descifreze timpul pe care tocmai îl trăieşte şi « proorocindu-se pe sine însuşi că descifrează ultima pagină a manuscrisului, de parcă s-ar fi privit într-o oglindă de cuvinte », atunci planurile temporale (timpul naratorului şi timpul naraţiunii) se contopesc într-unul singur, ceea ce se povesteşte petrecîndu-se pe măsură ce este povestit. Coincidenţa temporală, ca şi cea spaţială, reprezintă abolirea celor două perspective temporale. Nu numai că dispare timpul întîmplărilor din Macondo, dar, o dată cu dispariţia timpului naratorului, dispare întreg timpul, fiindcă ceea ce se povestea era întreg timpul. Se creează astfel şi în planul temporal impresia de copleşitoare totalitate a romanului.

Capitolele reflectă structura întregii cărţi. La începutul fiecărui episod se aminteşte faptul principal, care de obicei este ultimul în ordine cronologică. Schema cere ca prima frază a fiecărei unităţi narative să fie un salt în viitor. Iată, bunăoară, chiar începutul romanului: « Mulţi ani după aceea, în faţa plutonului de execuţie, colonelul Aureliano Buendía avea să-şi amintească de după-amiaza îndepărtată cînd tatăl său l-a dus să facă cunoştinţă cu gheaţa ». După aceea evenimentele sînt depănate urmînd fluxul memoriei, cu unele reveniri şi anticipări, dar în general pe o traiectorie liniară, iar episodul se termină la fel cum a început: cu prezentarea momentului cînd Aureliano a făcut cunoştinţă cu gheaţa.

Savanta structură ciclică este un element primordial al « strategiei narative », cum o numeşte Vargas Llosa, prin care ficţiunea este investită cu o putere de convingere şi o coerenţă internă echivalente cu cele din lumea reală. La crearea impresiei de autenticitate contribuie, desigur, şi alte elemente, de o importanţă cel

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

puțin egală, în primul rînd amestecul de real și de ireal, de posibil și de imposibil, adevărată cheie structurală a romanului. Realitatea obiectivă și cea imaginară se află de obicei într-un raport contrapunctic, scriitorul situîndu-se într-un plan obiectiv cînd povestește fapte imaginare, și invers, situîndu-se într-un plan imaginar cînd povestește fapte obiective. De aici impresia de oscilație permanentă între două realități care își pierd limitele precise. Același exemplu (momentul cînd face cunoștință cu gheața) ilustrează perfect această tehnică. Faptele se află evident în planul realității obiective: José Arcadio întemeietorul își duce copiii la tarabele țiganilor saltimbanci și are ocazia să vadă pentru prima dată gheața pe care o privește îndelung și, după ce plătește cîțiva bănuți, poate să și pună mîna pe ea. Cu toate că nu posedă proprietăți miraculoase, magice sau fantastice, un obiect cît se poate de real cum este gheața se înconjoară de o aureolă de mister. Autorul se situează în planul realității imaginare, și contrastul cu planul real obiectiv al situației produce un efect extraordinar: gheața devine un obiect miraculos, pentru că așa o consideră personajele. José Arcadio rămîne « descumpănit », abia îndrăznește să explice copiilor că este un diamant, cel mai mare din lume, și cînd atinge gheața simte inima « săltînd de bucurie și totodată de teamă la contactul cu misterul ». Extaziat ca în fața unei « minuni autentice », mai plătește cîțiva bănuți pentru ca și copiii « să poată cunoaște această experiență miraculoasă ».

Situația inversă este la fel de frecventă: fapte cu adevărat supranaturale nu trezesc în sufletul personajelor nici cea mai mică tresărire de uimire. În aceeași împrejurare, cînd José Arcadio, asurzit de forfota zgomotoasă a saltimbancilor care își etalează cele mai nemaipomenite descoperiri, îl caută peste tot pe Melchiade, pentru a-l ruga să-i dezvăluie « secretele acestui coșmar miraculos », are ocazia să asiste la un fenomen magic, căruia nu-i acordă, însă, nici o importanță. Armeanul taciturn care tocmai băuse demonstrativ din cupa cu elixirul care avea să-l facă invizibil în clipa cînd José Arcadio reușește să-i adreseze întrebarea, « îl învăluie cu privirea lui spălăcită înainte de a se preface într-o băltoacă de păcură fumegîndă și puturoasă deasupra căreia continua să plutească ecourile răspunsului său: Melchiade a murit ». Asistînd la aceste dispariții, care în mod normal ar fi trebuit să-l uimească, nu se mai simte « descumpănit » ca în fața gheții, ci reacționează exclusiv la vestea morții prietenului său: « Sub loviturile acestei vești, José Arcadio Buendía rămase ca împietrit, încercînd să-și stăpînească durerea, pînă ce oamenii strînși acolo se risipiră chemați de alte spectacole și băltoaca se evaporă complet ». Dispariția miraculoasă a armeanului e tratată de José Arcadio și de ceilalți oameni strînși acolo ca un banal « spectacol » de circ și nu le smulge nici o exclamație de surprindere sau admirație.

Exemplele s-ar putea înmulți la nesfîrșit. Autorul însuși dezvăluie într-un interviu unul din secretele verosimilității extraordinare pe care o dobîndesc în carte situațiile cele mai fantastice, făcîndu-l pe cititor să accepte experiențele ciudate ale personajelor ca pe o necesitate vita'i. Levitațiile demonstrative ale preotului — susține García Márquez — ar fi riscat să nu fie crezute, dacă, în loc de o ceșcuță de cacao, ar fi sorbit înainte de a se ălța dintr-o băutură mai puțin inocentă.

Inversarea planurilor nu are, bineînțeles, un caracter permanent, căci prin acumulare excesivă ar fi produs o impre:ie de artificialitate. Între cele două planuri există de multe ori un raport de coincidență, tot așa cum alteori pot exista două interpretări (una realistă și cealaltă fantastică) ale aceluiași fapt. Spre exemplu, țiganul care-i arată lui José Arcadio gheața nu susține nici un moment că ar fi vorba de un obiect miraculos, ba chiar îl « corectează » pe exaltatul vizitator despre care ni se spune că e capabil să forțeze limitele imaginației « pînă la culmile fantasticului ». La fel și Ursula, care privește cu scepticism « minunile » bărbaților: gheața,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

magnetul, sextantul, dagherotipul, şi în general toate experienţele « diabolice » din laboratorul de alchimie. Fără a se afla deci într-o opoziţie sistematică, cele două planuri pot fuziona tocmai pentru că funcţionează independent, şi prin acest joc al interpretărilor multiple imaginarul devine credibil, se consolidează şi capătă o existenţă autonomă. Vargas Llosa vorbeşte chiar de o « hegemonie a imaginarului », obţinută prin inversarea raporturilor din lumea reală: imaginarul reuşeşte să se obiectiveze, luînd locul realităţii obiective din vechea ierarhie. Tratînd elementele imaginare ca şi cum ar fi reale, autorul le acordă o fizionomie şi un statut de realitate tangibilă. Procedeele specifice prin care transformă materialele universului real în materiale ale universului de ficţiune (exagerările fabuloase, enumerările exotice, repetiţiile incantatorii, alterarea proprietăţilor obiectelor etc.) tind să elimine ca suport al realităţii de ficţiune tot ceea ce nu este mitic-legendar, miraculos, magic sau fantastic. Privite cu fantezie şi umor (un umor cu o gamă extrem de largă, dar întotdeauna ponderat, pentru a nu periclita caracterul verosomil al incidentelor imaginare), materialele « uzurpate » din universul real sînt golite de semnificaţia lor iniţială şi transformate în vehicole ale fantasticului.

Hegemonia imaginarului în cazul unui scriitor « înspăimîntător de realist » cum este García Márquez nu anulează, bineînţeles, realismul, permanent prezent în procesul umanizării fantasticului. Obiectele şi personajele dotate cu însuşiri miraculoase nu îşi pierd niciodată aerul de familiaritate şi căldură. Un amănunt realist corectează la momentul potrivit impresia de irealitate pe care încep să o producă exagerările, enumerările etc. Pînă şi magul Melchiade, capabil să se întoarcă din lumea morţilor, « în ciuda ştiinţei sale şi a misterului care îl înconjura, suporta povara condiţiei umane şi pămînteşti, care-l făcea să se lovească de problemele mărunte ale vieţii cotidiene ».

Însuşirile obiectelor sînt alterate, aşa cum am văzut, pentru a permite jocul subtil al planurilor realităţii. Dar, pe lîngă explicaţia tehnică, procedeul are şi o justificare de concepţie. Dat fiind că lucrurile au şi ele viaţă, cum ne învaţă magul Melchiade, şi « totul este să le trezeşti sufletul », valorificarea plenară a universului înconjurător se poate realiza numai prin descătuşarea darurilor fanteziei creatoare, prin acea « imaginaţie îndrăzneaţă » a lui José Arcadio, care « întrece însăşi geniul naturii, ba chiar miracolele şi magia ». De aceea revine atît de frecvent de-a lungul romanului metafora circului. Saltimbancii şi jonglerii au menirea de a-i incita pe oameni să învingă inerţia interpretărilor înguste şi prozaice ale realităţii, deschizînd larg porţile fantasticului şi îmbogăţind viaţa prin dimensiunea poeziei. În cadrul acestei viziuni poetice toate actele vieţii şi moartea însăşi devin operaţii magice. Sîngele lui José Arcadio, fiul Ursulei, care moare împuşcat în condiţii enigmatice (şi uciderea lui este singura enigmă nedezlegată de autor de-a lungul întregii istorii a stirpei), acea şuviţă de sînge despre care ni se spune, într-o pagină de neuitat, că « trecu pe sub uşă, traversă camera, ieşi în stradă, luă drumul cel mai scurt între diferite trotuare, coborî scări şi urcă parapete, se prelinse de-a lungul străzii Turcilor, ocoli la dreapta, apoi la stînga, se întoarse în unghi drept în faţa casei Buendía, trecu pe sub uşa închisă, traversă salonul pe lîngă pereţi, ca să nu păteze covoarele, îşi urmă calea prin cealaltă sală, descrise o curbă mare, pentru a ocoli masa din sufragerie, intră pe veranda cu begonii şi se strecură nevăzută pe sub scaunul Amarantei care-i dădea o lecţie de aritmetică lui Aureliano José, intră în hambarul de grîu şi apăru în bucătărie, unde Ursula se pregătea să spargă trei duzini de ouă pentru omletă », reuşeşte să transforme moartea într-un mister, nu sub aspect poliţist, ci sub aspect magic. Şuviţa de sînge o caută pe Ursula, izvorul vieţii, şi acest sînge viu şi autonom îl leagă pe mort de mamă asemeni unui nou cordon ombilical.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

CORESPONDENȚĂ

HAVANA 1976
CONCURSUL CASA DE LAS AMÉRICAS

OMAR LARA

Însemnările unui membru al juriului

« Revoluția este un act de iubire » — vorbi cineva de lîngă mine. Spuse de asemenea: «Revoluția este: un nou tip de relație între tine și mine; relația pe care o re-stabilesc cu vînzătoarea de ziare, cu băiatul care mă servește cu o bere. Ba chiar — adăugă sarcastic — un nou stil de relații între scriitori ». Cred că era pictorul Matta. N-a fost vorba, în tot cazul, de vreun om politic, în sensul de temut pe care îl are vorba aceasta pentru izul mic-burghez ce stăruie în noi.

Cronicile vor menționa că la concursul «Casa de las Américas » de anul acesta au fost prezentate 608 opere inedite, provenite din 26 de țări — cifra cea mai înaltă de participare pe țări, atinsă de la instituirea acestui premiu literar, în 1960. Distribuția pe genuri a fost următoarea: la povestire 83; la roman 64; la poezie 216; la teatru 74; la eseu 48; la genul «mărturie » 15; la literatura pentru copii 98; la literatura anglo-antiliană 10.

Cronicile vor adăuga că membrii juriului, pe lîngă faptul că s-au întîlnit cu muncitori, țărani și intelectuali, au ținut un ciclu de conferințe, care a cuprins: «Poezie și

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

dialog 76», «O discuţie cu Onetti », «Realitatea şi contextul cultural al femeii latino-americane », «Pentru o literatură pentru copii pe continentul latino-american », «Cîteva aspecte ale sociologiei în Venezuela », «Critica şi creaţia literară latino-americană», «Haiti în Caraibe », «Poezia şi literatura narativă a zonei Caraibelor », «Paraguay şi Argentina: naraţiune şi realitate politică », «O panoramă a dezvoltării economice a Mexicului de la Independenţă pînă astăzi », «Doi oameni de teatru latino-americani vorbesc despre experienţa lor ». Am enumerat aproape toate titlurile conferinţelor, pentru a da cititorului român o idee despre preocupările actuale în literatura latino-americană din regiunea Mării Caraibelor.

Paralel cu munca de lectură a lucrărilor în concurs, în faza finală a avut loc o întîlnire a scriitorilor latino-americani, în cadrul căreia s-au dezbătut următoarele teme: 1. Bilanţul Concursului pe 1976 şi 2. Unitate şi varietate în literaturile antiliene. În plenul acestei reuniuni la care au luat parte între alţii şi Mario Benedetti şi René Depestre — s-a votat în unanimitate o declaraţie de sprijin faţă de poporul angolez, în cadrul Zilei Internaţionale de Solidaritate cu Republica Populară Angola.

Un fapt semnificativ în această ultimă ediţie a Concursului «Casa de las Américas » a fost participarea scriitorilor antilieni de limbă engleză, cu excelente rezultate, după părerea juriului acestei secţii, care a primit trei opere şi a recomandat spre publicare altele, de înaltă calitate. Cît despre roman, singurul premiu acordat de juriu a fost obţinut de scriitorul Rolando Hinojosa. Hinojosa este «chicano » (mexican din Statele Unite). Astfel, o importantă arie geografică se adaugă activităţilor Concursului. Să nu uităm de asemenea nici faptul că la genul Eseu pot participa scriitori din întreaga arie a ţărilor socialiste.

Lucrările juriului nu se limitează doar la lectura şi selecţia operelor. Ele se întreţes cu o gamă bogată şi variată de activităţi colective şi individuale ce fac cu putinţă o comunicare efectivă cu oamenii, cu viaţa şi munca lor.

Acest fapt de comunicare, complex, stimulator, plin de învăţăminte se condensează în senzaţia, scumpă tuturor acelora care visează la o lume mai bună, că Omul este adevăratul centru al preocupărilor Revoluţiei, cea care a generat, splendidă, ideea ce plutea în aer în timpul primei reuniuni a Concursului: Socialismul, Revoluţia, este un mod de a fi, un mod nou de a înţelege şi a practica relaţiile dintre oameni; este chipul în care, acum, putem conversa şi convieţui tu şi cu mine. Sînt lucruri pe care, uneori, în alte locuri, frigul, ori o anume oboseală, le fac uitate. Lecţia umană a Cubei este un cîştig neprevăzut (sau neconsemnat în mod necesar) în program.

Lui Juan Carlos Onetti nu-i place să vorbească. Vorbele-i sînt numărate. Într-o seară, însă, s-a ridicat şi a spus: «Mă simt angajat faţă de Cuba. Aceasta e aproape ţara mea. Voi fi mereu alături de ea.».

Glasul său era şi al nostru.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DAN HĂULICĂ

Anatomia vidului

E o stricteţe fatidică în netedele aripi, de oţel negru, de aluminiu sau bronz, pe care le articulează alcătuirile Mariei Simon. Născută la poalele Cordilierilor, artista sud-americană nu profesează vreo facilă înduioşare, pitoresc paseistă. Dar luciul sever al acestor forme, robust depliate, te face să visezi, pentru o clipă, la andezitul negru de lîngă Cuzco; sau, tot în cheie arheologică, la netezişul orbitor — Bernal Diaz îl luase drept argint — pe care-l derulau imensele terenuri de joc şi pieţele precolombiene.

Nu de aici, de la modelul inuzabil al pietrei, s-ar spune totuşi că porneşte artista, în aspiraţiile ei, nu de la statornicia închisă îndărătnic în compactitatea blocului imemorial; ceea ce o interesează, la punctul de plecare, este tocmai civilizaţia manipulabilului, cu materialele care consimt să fie precarele noastre complice diurne. În ele încearcă Maria Simon să deştepte, paradoxal, o şansă de durată. În cartonul cutiilor de ambalaj ea ghiceşte nu fatalitatea unui conţinător ingrat, ci un principiu de vitale dezvoltări plastice, susceptibil de a încorpora timpul altfel decît ca simplă uzură. În chip original, provizoriul hîrtiei se converteşte la o condiţie nouă, îşi descopere o dimensiune respectabilă şi fermă; e bronz, fără de abuz, realizat prin fonte răbdătoare şi precise, a devenit metal cu o pozitivă integritate. Pariu incitant, aşadar, — din involucrul pasiv al acestor umile materiale, să scoţi, redemptor pe cît de neaşteptat, nişte embleme majestuos autonome! Gest de artist contemporan, care se simte îndemnat să reacţioneze astfel faţă de pletorica insignifianţă pe care o generează mecanismele civilizaţiei de consum. Dar dacă e să găsim undeva precedente pentru o asemenea gravă predestinare a hîrtiei, ca material plastic, tot către vechea Americă trebuie să ne îndreptăm: spre vocaţia de exorcism tragic a hîrtiei în Mexicul aztec — era, hîrtia amatl, veşmîntul femeilor care trebuiau jertfite pentru a aduce ploaia, în a 18-a lună a anului, sfîrşitul lui decembrie; sau spre luxul patetic al imaginaţiei care adăuga orhidee, agave şi alte adjuvante în pasta de carton fabricată la Michoacan; aceea din care, sub semn creştin, exaltarea convulsivă a artiştilor indios frămînta păpuşile teribile ale Patimilor.

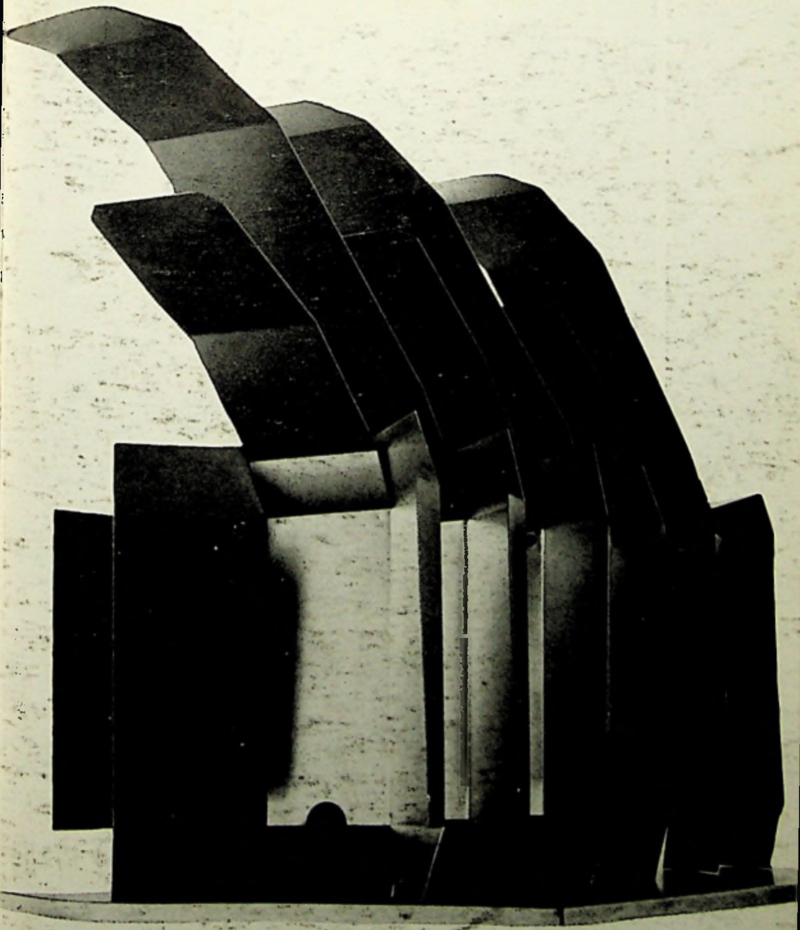
Ceea ce exorcizează Maria Simon în propria ei creaţie, în acurateţea ei metalurgică, e tocmai florul angoaselor morbide. Tresăririle spaimei — figuri expirînd, cai în agonie — se năzăreau în repertoriul de început

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

al sculptoriței, care se formase în Argentina, înainte de a expune la Londra, la Institutul de Artă Contemporană (1964), și de a dobîndi premiul de sculptură Georges Braque, în 1966. O anume ambianță de vehement virtuozism italo-argentinian, de care n-a rămas străin nici Fontana, în anii șederii sale la Buenos Aires, o putea împinge pe sculptoriță înspre « barocul modern »; înspre acea capricioasă expansiune, înspre acea dezinvoltură a exhibării subiective, denunțată de spirite austere precum Mondrian, drept un pericol al veacului, drept un semn de vulnerabilitate morală. « A elimina din viață tragicul » — pentru a relua termenii mondrianești, nu înseamnă a te refugia într-o insulă de amăgiri duioase, de roz imposibil, ci a domina tocmai, în tine însuți, cu o etică rigoare, amăgirile hybris-ului și frenezille iraționalului. Asemenea demoni combate, mi se pare, și efortul de limpezire geometrică pe care l-a marcat evoluția din ultimii zece ani ai sculptoriței. O evoluție care, disciplinînd inspirația, multiplicînd-o în variații seriale, n-a eliminat tensiunile: vreau să spun, acel accent ireductibil ce face din asemenea arhitecturi mai mult decît un joc elegant de recipiente. Căci se cunosc, în ediții pretențioase, la un artist ca Berrocal, bunăoară, astfel de jocuri aglomerînd insidios cutioare, în sculpturi de un lux aproape bijutier. Și e curentă, în tradiție surrealistă, cealaltă tentație, a cutiei ca asamblaj nediferențiat, satisfăcînd apetituri cumulative; cutia care exaltă, prin massificare, ființa fizică a realului, prelevat în numeroase exemplare, ca în aglomerările lui Arman; cutia, în fine, a tranșei de lume, a mulajelor alimentare, la Oldenburg, la Spoerri. Față de această gurmandă ostentație cantitativă, la incidența neo-dadaismului și așa zisului « nou realism », cutiile Mariei Simon par egiptian hieratice: scuturate de orice promiscuă supralicitare, de orice atingere cu bric-à-brac-ul, cu planturosul volubil. Nu plenitudinea răsturnării de-a-valma, ci un scrupul de economie se rostește în demersul artistei, și atunci cînd își propune variațiuni care dezvoltă și multiplică o structură. Vidul conținătorului nu se voiește instrument de saturație materială, ambalajul nu vrea nici să mistifice, nici să mitifice, după logica publicitară a societății de consum. Nu se dilată liric, ca la Christo, care ar « împacheta » insațiabil universul, — cum a făcut, nu fără grandoare, pentru un cañon american. La Maria Simon, ambalajul nu e supus nici unei anulări, nici unei operații de frenetică magnificare; este « mîntuit », scos din mecanica de amăgiri a societății de consum. Din obiect care să flateze docil ori să irite așteptările ochiului, devine structură odihnitoare pentru cuget; structură în care părțile, oricît de disponibile, se presupun totuși atît de riguros una pe alta, și se conjugă atît de strîns, încît se asemuie cu o întocmire anatomic necesară.

Nu tirania a conținătorului, așa dar, ci calmă comunicare între noțiuni, translație între plin și gol, sub semnul calității. Nu m-am mirat că sculptura Mariei Simon, alături de notabile succese pariziene — la galeria Denise René, de exemplu —, a cunoscut onoarea de a fi expusă la Veneția, în Palatul Dogilor. Era în 1972, în cadrul expoziției « Sculptura în Cetate », — un bronz al sculptoriței argentiniene se vedea calm în loggia vestită care domină Piazzetta. Făcea parte din aceeași arie de inspirație — « mereu cutii », cum îi place Mariei Simon să sublinieze, cînd se explică: însă dotate cu vocația largului, nu a repliierii meschine: din speța — spunea un critic — căreia îi aparțin, moralmente, și arcurile de triumf ori catedralele.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



MARIA SIMON

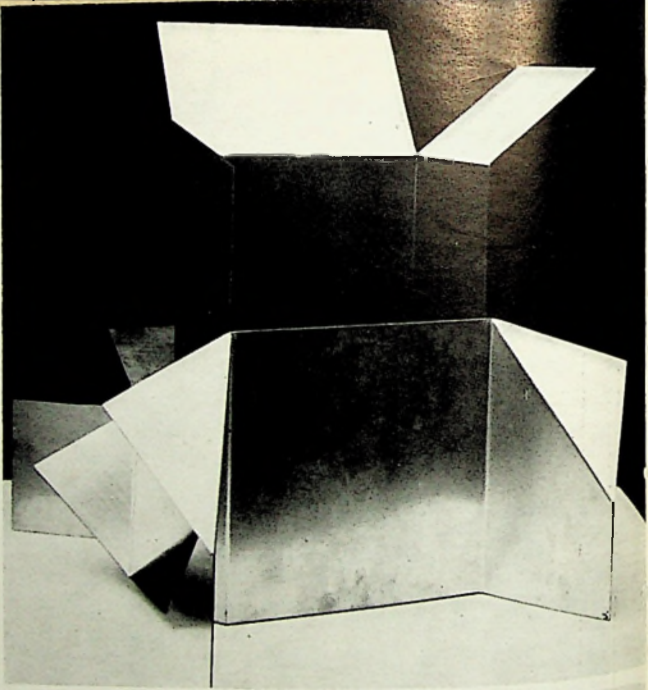
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

J'ai trouvé dans l'oeuvre de Maria Bisinos en particulier dans ses épreuves noires, blanches, un langage vrai et inquiétant. Ces dessins existent par leur vie intérieure, la vision de frayeur et de rêve.

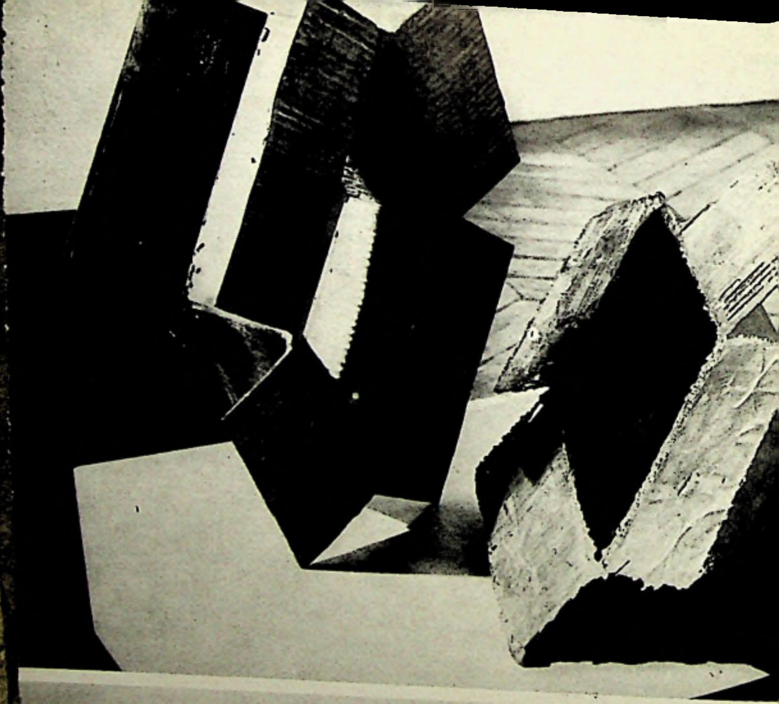
Sonia Delaunay

STRUCTURI ŞI DEZVOLTĂRI SPAŢIALE

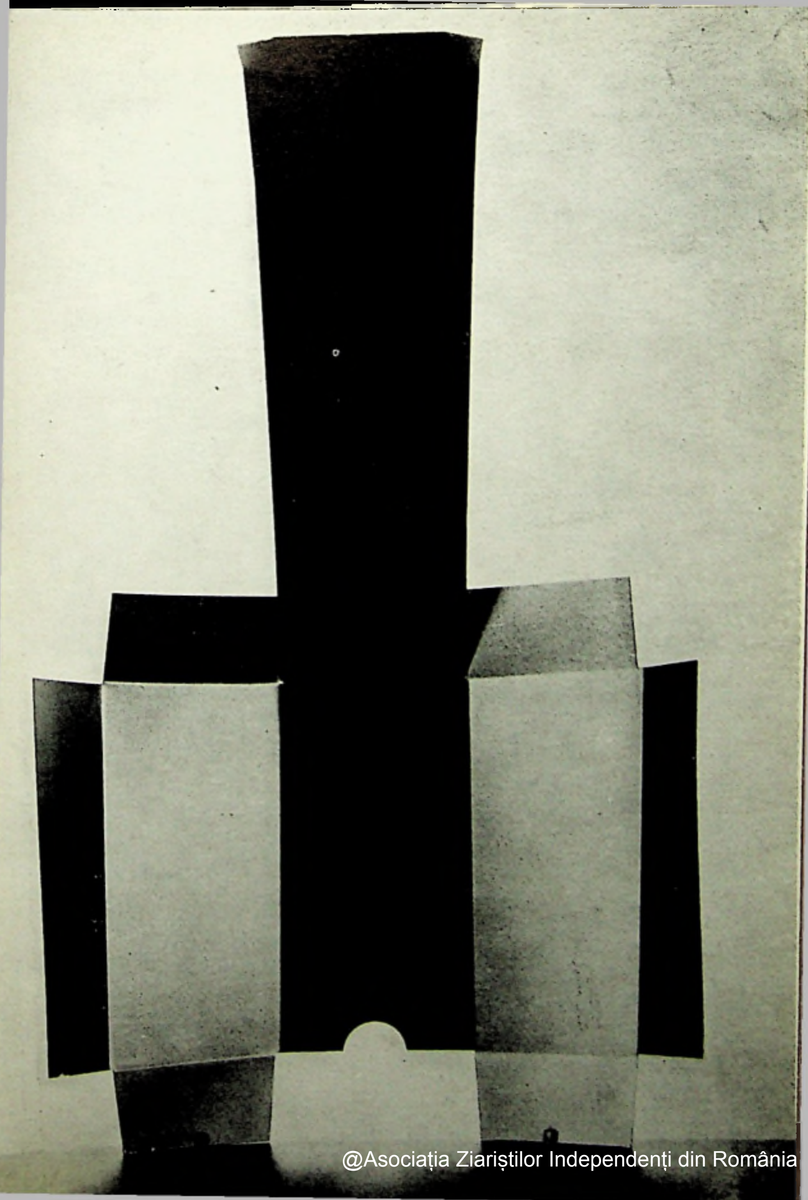
@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

RIMMA KAZAKOVA

TĂLMĂCIRI

DE

VIRGIL TEODORESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

O DIMINEAȚĂ ROMÂNEASCĂ

În dimineaţa zile de 9 Mai m-am trezit în sunet de fanfară şi în prima clipă nu m-am dumirit ce se întîmplă . . . Era prima oară cînd această zi mă găsea în altă parte decît acasă. Fără să vreau mi-am amintit că acum treizeci de ani eram o fetişcană de treisprezece ani care căutam sfioasă şi în acelaşi timp fremătînd toată în coloanele de ostaşi care se întorceau de pe front chipul tatălui meu. Deşi știam că nu-l voi putea afla, îl căutam totuşi . . .

Sunetele fanfarei făcură ca amintirile să treacă pe planul al doilea şi realitatea pătrunse atotputernică. Eram la Piatra Neamţ . . . În acest orăşel din România, împreună cu tovarăşii mei participanţi la Festivalul de poezie antifascistă, am întîmpinat sărbătoarea a treizeci de ani de la victorie, ziua de 9 Mai 1975. Am așezat coroane pe mormintele ostaşilor români şi sovietici, pe mormintele anonime ale victimelor războiului în care România şi-a apărat independenţa. Am văzut chipurile severe şi emoţionate ale locuitorilor oraşului veniţi să cinstească cu buchete mari de flori în brațe memoria celor căzuţi în război . . . Și în sufletul meu am simţit bucuria şi mîndria că drumul greu de lupte şi sacrificii a fost străbătut cu cinste de popoarele noastre, că prietenia noastră cimentată prin sînge se întăreşte din an în an.

Cu o zi înainte, în clădirea Teatrului orăşenesc, a avut loc inaugurarea solemnă a Festivalului. Poeţii au fost întîmpinaţi cu căldură şi aplauze sincere. Au răsunat versuri în limba bulgară, slovacă, germană, cehă, polonă, rusă, maghiară, . . . După ce autorii îşi recitau versurile în original, actorii declamau în traducere românească. Am remarcat, cu multă satisfacţie, căldura cu care sala de spectacol întîmpina pe poeţii români. Succesul cel mai mare l-a avut Radu Boureanu ale cărui versuri pătrundeau, se vede, în firidele cele mai adînci ale sufletului . . . Această clipă de unire între poet şi cititor, de armonie între sală şi scriitor este întotdeauna minunată şi de neuitat şi m-am şi bucurat să simt această clipă de înălţare ascultînd versurile lui Radu Boureanu . . .

În zilele ce-au urmat am făcut cîteva excursii prin împrejurimile oraşului, am fost la Bicaz, am vizitat mînăstirile Neamţ şi Agapia unde am admirat frescele lui Grigorescu, am discutat despre problemele care ne frămîntă pe toţi şi ca poeţi şi ca oameni contemporani ai aceluiaş veac, ai aceleiaşi lumi complicate, aspre, în continuă schimbare, lume de lupte şi speranţe.

Va rămîne pentru mult timp întipărită în memoria mea, această primăvară. Bucureştiul plin de verdeaţă, primele cireşe coapte, limba română cu intonaţia el melodioasă care-ţi mîngîie auzul. N-am să uit oamenii atît de atenţi, de buni, de delicaţi. Am să ţin minte pentru totdeauna Muzeul memorial Sadoveanu, ridicîndu-se pe o colină, şi glasul viu al scriitorului aşa cum l-am ascultat imprimat pe bandă de magnetofon într-una din încăperile unde el îşi petrecuse altădată vacanţele . . .

Nu-mi propusesem în mod deliberat să mă împrietenesc cu poeţii români, să cunosc şi să îndrăgesc pămîntul României. Prietenia noastră s-a născut în mod firesc din dragostea pentru acelaşi lucru, poezia, din munca noastră comună şi, tot atît de firesc, a intrat în sufletul meu şi România, odată cu acest Mai cu castanii înfloriţi, foşnetul uşor al parcurilor, frumuseţea străzilor, peisajul molcom şi poetic.

România a intrat în sufletul meu în mod firesc şi cu drepturi depline şi pentru totdeauna. România este pentru mine o bucată din aceeaşi lume largă, măreaţă în care trăiesc şi vreau să trăiesc, căreia vreau să-i slujesc şi să-i aparţin în întregime.

RIMMA KAZAKOVA

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

RIMMA KAZAKOVA

MULT AM UMBLAT

Mult am umblat,
multe-am văzut.
Înţeleg azi
pe ce cărări m-ai dus, zbuciumată tinereţe,
a fost un drum presărat cu necaz,
ce chip aveam şi Rusia ce chip,
ce-au însemnat nopţile, zilele,
puterile sufletului unde pier
şi izvorăsc de unde . . .

DEŞI AI NUME DE BĂRBAT

Deşi ai nume de bărbat nu eşti
nici prunc şi nici bărbat adevărat.
Eliberează-mă de chinul
de a mă chinui cu chinul tău.

Încearcă dintr-o dată să te schimbi,
să fii bărbat cum numele te-arată.
Eliberează-mă de chinul
de a juca o dramă neteatrală.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

sfărîmă al obişnuinţei lanţ,
sfărîmă măştile obişnuite.
Eliberează-mă de chinul
de-a nu-mi putea împărtăşi durerea.

Înlănţuirea rafinată a tuturor ştiinţelor
învinge-o prin ştiinţa inimii.
Eliberează-mă de chinul
de-a fi şi pentru tine chin etern.

Eliberează-mă de-aceste braţe
nevolnice, firave, de copil.
Eliberează-mă de chinul
de-a şti măsura bunătăţii lor
şi a puterilor nebănuite.

Eliberează-mă cum ai cosi fîneaţa
ca, după despărţire, a buzelor dogoare . . .
Eliberează-mă de chinul dulce
al celui ce tînjeşte să fie fericit.

În năzuinţa ta să te-ntîlneşti
cu toate darurile tăinuite.
Eliberează-mă, eliberează-te
pe mine şi pe tine, pe unul de celălalt.

Eliberează-mă de chinul,
de a trăi şi de-a nu fi,
de-a fi părere şi nălucă,
de chinul de-aţi atinge mîna
cu versul numai, nu cu mîna mea.
În numele frăţiei ce ne leagă
şi-al pasiunii roabe, tu soţul meu,
captivitatea mea,
eliberează-mă, eliberează-mă
de chinul libertăţii inutile
de zilele în care e o capcană viaţa
e un pustiu, un cuib nelocuit.

Iar pentru toate eu te-oi răsplăti
iubindu-te asemeni unei roabe
în lumea care-ncepe dincolo de hotare
unde nestingheriţi vom respira.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CE TINEREȚEA NU MI-A DAT

Ce tinerețea nu mi-a dat — mi-am zis —
eu voi lua acuma înapoi,
și mi-am zvîrlit viața în abis,
într-un zadarnic și cumplit război.

Voi fi, mi-am zis, ca un viteaz soldat,
și voi lupta oricît, din răsputeri,
și proaspetelor răni am adăugat
noi răni și mai adînci și noi dureri . . .

EU NU POT DA COPACILOR SUFLARE

Eu nu pot da copacilor sulare,
nici ierbii nu-i pot da un suflet blînd.
De prea mult drag prostită, cum pot oare
să cred că-n tine viețuiesc oricînd?

Că feluriți sîntem noi n-avem vină.
Cuvintele-s naive în pofida căutării.
Tu ești copac, ești iarbă pe-o colină.
Pe cînd eu m-am născut din spuma mării.

PE BARICADELE IUBIRII

Pe baricadele iubirii
nu au ce căuta
misiții, traficanții.
Zvîrleam cu pietre,
neputincioase arme
în fața platoșei și-a focului.

Pe baricadele iubirii
ne-am înfruntat în luptă tu și eu.
Să nu ne plîngem!
Cîți luptători căzut-au,
cîți luptători s-au prăbușit, mai buni ca noi,
pe baricadele iubirii . . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Pe baricadele iubirii
am cîştigat sau am pierdut? —
E vremea să te-ntreb, vrăjmaş al meu:
Laşi armele? Le pregăteşti din nou?
Din chinul inimii te smulgi, tu chin amar?
Te smulgi sau îţi iei locul?

Pe baricadele iubirii
bogată pradă pentru corbi.
Pînă şi cerul e mînjit cu sînge.
E minunat şi de mirare
că noi eram de-aceeaşi parte
pe baricadele iubirii.

Pe baricadele iubirii
n-am sîngerat destul noi doi?

UMERII TĂI PUTEA-VOR SĂ ÎNDURE?

Umerii tăi putea-vor să îndure?
Capriciu nu-i, nici lucru de nimic. —
Căci lovituri de bici
sînt sentimentele . . .

Braţele tale vor putea să-ndure,
inima ta va îndura
nu despărţirea care se întîmplă
ci despărţirea dincolo de noi?

Şi fără-a nărui, ci construind
treptat, cinstit,
vei izbuti să-nduri
ceea ce eu
va trebui să-ndur de-acum încolo?

În româneşte de VIRGIL TEODORESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PROBLEME ALE TRADUCERII

ENGLEZA DIN UNGHIUL ANALITIC ȘI PRACTIC

Deşi structura ei analitică şi unghiul de atac — deliberat orientat spre practică — ar putea duce iniţial la impresia că am avea de-a face doar cu un bine gîndit *vade mecum*, recenta carte a profesorului Leon D. Leviţchi: *Îndrumar pentru traducătorii din limba engleză în limba română*[1], ridică, dincolo de marea şi incontestabila ei utilitate concretă, probleme teoretice de prim ordin, interesînd — prin implicaţii şi răsfrîngeri — atît natura însăşi a actului traducerii, cît şi cîmpul vast de exerciţiu unde demersul creator şi intuitiv al traducătorului se cere dublat, cum ştim, de stăpînirea unui arsenal de cunoştinţe precise, eficiente şi metodice. Însuşindu-şi, de la bun început, ca linie directoare, înţeleptul demers descris de Leo Spitzer în *Linguistics and Literary History* (din care şi citează): « de la detaliul observat, spre unităţile din ce în ce mai mari care, într-o măsură veşnic sporită, se întemeiază pe speculaţie », profesorul Leviţchi îşi încercuieşte tema cu rigoare începînd, nu de la abstracţiuni şi principii, ci de la scrutarea amănunţită a faptelor semnificative; din suma lor, ordonată cu acribie de ochiul inteligenţei, autorul va degaja treptat şi tabloul de ansamblu, singura « sinteză » (cum, cu modestie, o caracterizează) a

[1] Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975, 285 pp.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cărţii: este vorba, totuşi, de o hartă extrem de originală şi, în felul ei, totală, a terenului pe care se desfăşoară bătălia cu textul, teritoriu unde şase zone mari de confruntare: *denotaţia*, *accentuarea*, *modalitatea*, *conotaţia*, *coerenţa* şi *stilul* — alcătuiesc centura de rezistenţă a oricărui fapt literar propus cuceririi prin traducere. Etichetele nu trebuie să inducă în eroare. Autorul foloseşte un limbaj limpede, precis, pe alocuri familiar, îmbrăcînd sub atari denominaţii o gîndire analitică de excepţie, pentru care nu exista, înţelegem, altă cale decît cea oferită de această terminologie; oricît de rebarbative, cum, cel puţin ochiului neavizat, pot părea la prima vedere — denumirile rămân, în fapt, garantul de neînlocuit al acurateţei. Ce acoperă aşadar cele şase zone? *Denotaţia*, de bună seamă, priveşte sensul fundamental al cuvintelor în fluxul vital al rostirii; cuiburile de unde va porni, concentric, atacul traducătorului, se află aici ascunse în filele dicţionarelor. *Accentuarea*, pe a doua linie, include, după profesorul Leviţchi, multiplicitatea căilor de subliniere a ceea ce orice comunicare denotă. Urmînd o logică foarte strînsă, autorul descrie sub acest capitol, fapt izbitor, rima, ritmul, strofa şi celelalte procedee ale genului liric în calitatea lor de mecanisme de întărire — formală şi esenţială — a gîndirii poetice. Eticheta de *modalitate* acoperă, pe următorul front, un teren diferit, versatil şi anevoie de captat în bătaia unui tir analitic precis. Totuşi, ducînd mai departe deschideri teoretice mai vechi, făcute de filologi de prestigiu, ca de pildă Charles Bally, sau de cunoscuţi poeţi contemporani, ca Robert Penn Warren, în legătură cu atitudinea vorbitorului faţă de enunţ, L. D. Leviţchi reuşeşte, prin fine disocieri, să lumineze, una cîte una, toate bornele conducînd la corecta înţelegere a noţiunii în chestiune. Aceeaşi remarcabilă capacitate de a stăpîni obiectul cunoaşterii sale prin arma distincţiilor, se vădeşte mai departe, în abordarea teritoriului *conotaţiei*, zonă de adîncime, cuprinzînd, în trepte, întreg bagajul aperceptiv ce dă relief fiecărui cuvînt sau unitate de vorbire, « dincolo de ceea ce mărturisesc despre ele dicţionarele ». *Coerenţa* şi *stilul*, în sfîrşit, ultimele secţiuni ale investigaţiei, reprezintă pentru profesorul Leviţchi, liantul « gramatical-logic între propoziţii-idei » şi, respectiv, pe nivelul cel mai de sus al textului, « modul specific în care autorul şi-a organizat mesajul (. . .) în dorinţa de a-l valorifica la maximum în conştiinţa receptorului prezumtiv »[2]

Puterea de pătrundere în detaliul infim al obiectului propus cercetării; dintr-un noian de caracteristici, degajarea limpede a trăsăturii relevante; epuizarea, prin lovituri alternante, a tuturor unghiurilor posibile de abordare a temei, sînt calităţi pe care, aici ca şi în alte lucrări ale autorului, le preţuim cu deosebire. Dar acest breviar, pus de profesorul Leon D. Leviţchi pe rafturile bibliotecilor româneşti, depăşeşte, credem, valoarea unei cărţi obişnuite de specialitate. Într-adevăr, în firul atît de scrupulos ordonat al argumentaţiei, cititorul descoperă — pentru prima oară expus în limba noastră cu privire la engleză, — un sistem de repere intelective apte să lumineze pertinent asperităţile muncii de traducere şi, — pentru prima dată descrise exhaustiv, — trăsăturile specifice ale durului material refractar din care se alcătuieşte ţesătura limbilor, — « razor-edges of division », cum le numea George Steiner într-un recent eseu consacrat marei probleme a tălmăcirilor.

Apoi, şi nu în ultimul rînd, cartea lui L. D. Leviţchi — deosebindu-se în aceasta de alte parţiale sondări ale aceleiaşi discipline — izvorăşte, ca demers şi substanţă, din miezul însuşi al faptelor: rădăcina demonstraţiei, aici, se află nu în speculaţii făcute pe marginea lucrului pus în practică de către alţii (deşi, generos, profesorul îşi ornează argumentele cu exemple de tălmăciri spicuite de la numeroşi confraţi şi elevi) — ci, în chip nemijlocit, în tezaurul unei experienţe personale. Nu este

---

[2] Op. cit. p. 219

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cazul să reamintim aici că palmaresul de traducător al lui L.D. Levițchi cuprinde versiuni românești de remarcabilă fidelitate din operele lui Robert Browning, Emerson, Sheridan, Jonathan Swift și, mai ales, William Shakespeare, fiecare reflectînd grăitor seriozitatea principiilor în care autorul crede.

Un gînd asupra căruia poposim în final este, inevitabil, cel propus încă de la întîia pagină, unde autorul ridica, pentru noi, discret dar ferm, problema valorii intrinseci a traducerii: Artă sau Meșteșug?

Confruntați cu un inventar atît de minuțios al situațiilor esențiale; evaluînd amploarea și importanța trăsăturilor din care se constituie și se clădește, în concretul imediat, tonul, atmosfera, puterea de modelare și de comunicare a rostirii literare; coborînd, oridecîte ori este cazul, pînă la cută și fărîmă, ca mai apoi, intuind ordinea întregului, să descoperim — clar inteligibile — compartimentele relevante ale disciplinei, vom înțelege mai bine temeiul pentru care autorul ne reamintește, în legătură cu statutul traducerii, de sensul străvechi, dar pururi viu și actual, al substantivului *ars:* nu transă dionisiacă, ci meșteșug stăpînit cu măiestrie și eleganță. Vom pricepe totodată mai bine că, în cadrul laconic al demonstrației astfel conduse de cercetător, evocarea neobosită a figurilor de stil ținînd de retorica tradițională — de la amfibologie la zeugmă, trecînd prin noemă și prosopopee — reprezintă nu un mecanism pedant ori desuet de etichetare circumstanțială a situațiilor, ci cheia însăși — prin *denotație* — a înțelegerii adecvate, la îndemîna celui ce dorește să-și apropie — nu superficial, din goana impresiilor — ci în adîncime, anatomia lăuntrică a textului beletristic: acea fină alcătuire de rostire frumoasă, destrămată, în actul trecerii de la o limbă la alta, numai spre a fi apoi reclădită de scriitor cu dragoste și credință, în respect față de sens și de formă, în tiparul adevărului. Cartea profesorului Leon D. Levițchi, din acest punct de vedere, reprezintă mult mai mult decît un îndrumar. Ea umple un gol important și devine, pentru traducătorul român, un excelent instrument de gîndire.

ANDREI BREZIANU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

KENNETH PATCHEN

şi uitările de sine ale poeziei

Poezia lui Kenneth Patchen se dezinteresează de condiţia poeziei. Poemele sale nu sînt concepute ca obiecte estetice, ci mai degrabă ca semnale de alarmă. Dispozitivul de avertizare se declanşează *în* şi *prin* poem, şi atunci sensibilitatea noastră, acordată sensibilităţii poetului, percepe depăşirea toleranţelor, starea explozivă sub care se manifestă la un moment dat realitatea. Datul fundamental al universului lui Patchen — trăirile psihice, cît şi cealaltă realitate, ambientală, a unei Americi nespectaculare surprinsă în aspectele ei provinciale, uşor patriarhale încă — ne situează în atmosfera învăluită a unor iubiri nostalgice percutate cînd şi cînd de cîte o presimţire neliniştitoare, alteori zguduită de invazia violenţei şi iraţionalului, proiectate la scara încleştărilor apocaliptice.

Patchen îşi încheagă tablourile din enunţuri lapidare, uneori crispate pînă la incoerenţă. . . Oniricul şi anecdoticul se dizolvă şi se întrepătrund într-o mutualitate insolită. Valenţele unei naivităţi declarative pulsează redeşteptate parcă dintr-o letargie seculară. Intenţionalitatea îşi proclamă cu dezinvoltură constructivismul organic izgonind suspiciunile ironiei şi auto-ironiei. Poemul îşi cheltuieşte elanul într-o disponibilitate improvizatorică, servindu-se de tehnici care prefigurează cumva inventivitatea *happening*-ului. Stenograma notaţiilor nu este lipsită totuşi de un anume retorism ce trădează la rîndu-i conştiinţa unei meniri, răbufnirea unor indignări, propulsarea unor semnificaţii grave.

Generaţia lui Patchen este, ca orice generaţie văzută de la oarecare distanţă, destul de fragmentată şi de neunitară, dar numitorul ei comun este totuşi un sentiment al iminenţelor şi al angajării. Roethke, Rexroth, Jarrell, Shapiro, Schwartz, Elizabeth Bishop, Muriel Rukeyser — se află neîndoielnic printre numele mai importante. În roman, spre a ne da mai bine seama de ce se întîmplă, se afirmă modalitatea unui Wolfe, Steinbeck, Dos Passos. Recurgînd la arbitrariul fixării în timp, am indica anii 1933—1952 ca limite rezonabile în interiorul cărora s-au conturat manifestările lor. Perioada a fost, pe plan politic, economic şi social, relativ stabilă. În sfera confruntărilor ideologice însă se remarcă printr-o radicalizare şi activizare a conştiinţei sociale, mult mai dispusă acum să-şi asume responsabilităţi şi să militeze activ avertizînd asupra agresivităţii fascismului. Presiunea contingentului crescuse mult prea ameninţător ca cineva să i se mai poată sustrage prin pure jocuri formale. Lumea, în bună parte, avea să fie curînd transformată în mormanele de moloz şi în lagărele de concentrare ale celui de al doilea război mondial.

Răspunzînd solicitărilor urgente, poezia nu mai desconsideră eclectismul tematic, ba chiar îl întîmpină cu zelul găsirii unei vocaţii nobile. Înregistrăm simultan o reîntoarcere la romantism şi realism, la o re-umanizare a artei în care experimentul de seră sau de laborator nu mai satisface. Standardele severe impuse de Pound, Eliot, Williams fac loc unei relaxări în sfera programului estetic, ceea ce permite o îmbrăţişare plină de abnegaţie a comandamentelor istoriei. Patchen, Rexroth,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

«Atelier studențesc»

KENNETH PATCHEN

URȘII PORTOCALII

Urșii portocalii cu ochii blînzi, prietenoși
Care se jucau cu mine cînd aveam zece ani
O, doamne, înainte de plecarea mea în lume,
Labele lor se zdrobiră între valțuri, spinările li se
Pîrliseră de zgura fierbinte, burțile moi și increzătoare
Fuseseră surprinse de lovituri de picior, limbile smulse,
Iar eu coboram prin păduri
Către rîul urît mirositor cu Whitman
În ediția Haldeman-Iulius
Și am stat acolo jucîndu-mă cu degetul
Prin copertă — Ce știe el despre
Urșii portocalii cu blana lor îmbîcsită cu praf de cărbune
Și garda națională venind de la
Wheeling să păzească intrarea abatajelor
Cu baionetele la armă rînjind spre greviști?
Mi-amintesc că noaptea puteai să pui margarete
Pe pervazul ferestrei.
A doua zi erau așa de pline de funingine
Că nu-ți mai dădeai seama ce sînt
Al naibii noroc au mai avut urșii mei portocalii.

Rukeyser se raliază aspirațiilor și idealurilor proletariatului. La Patchen, protestul social de factură marxistă se asociază cu tentativa redimensionării lumii prin aventura suprarealistă sau prin recursul la unele din valorile necompromise ale creștinismului. Fuziunea celor trei elemente, niciodată realizată pe deplin, atestă tocmai situația de criză acută pe care o trăia generația sa, confruntată cu necesitatea stringentă de a salvgarda prin orice mijloace civilizația de la pieire.

Și după război Patchen continuă să subscrie acelorași idealuri, să militeze în numele acelorași imperative. Sinceritatea și curajul, lirismul său uneori discret, alteori patetic, fac din personalitatea sa modelul pilduitor al generațiilor postbelice, mai ales al poeților *beat*, angajați și ei, nu mai puțin tranșant, într-o acțiune contestatară și înnoitoare de mare anvergură. Statura lui Patchen se profilează tot mai impunător pe firmamentul poeziei americane, crescînd neîncetat pe măsură ce poezia aspiră iarăși spre demnitatea uitărilor de sine.

ȘTEFAN STOENESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

O, RÎULE DE FOC

O, rîule de foc
Inundă întreg pămîntul.
Oamenii au distrus mirificele drumuri
Şi oraşele lor s-au chircit ca negrele broaşte rîioase
În livezile vieţii.
Nimic nu e pur, sau adevărat, sau ca fată
Dăruită iubirii, sau faţă de care să fii bărbat.
Minunile acestui pămînt american
Duhnesc în aerul tare al munţilor;
Cum au ajuns oamenii şobolani bolnavi ?
Cum pot ei să-şi chiţăie măreţia ?
La canal cu cultura voastră de dugheană
Şi cu tot ce aţi mai născocit.
N-o să se acopere dangătul de clopot
Nu-l atingeţi cu labele voastre scîrboase !

O, rîule de foc
Revarsă-te peste acest pămînt american
Îneacă prefăcătoria şi dispreţul înfumurat
Pentru ceea ce nu e rentabil . . .
Cît i-aţi plăti lui Cristos ca să mai moară odată?

ELEGIE PENTRU FĂURITORII DE CÎNTECE

Iată, cîntăreţii părăsesc grădina înnegurată
Nesăbuiţii şi sfinţii stau nemişcaţi, fără de lumină
Mîinile nişte zdrenţe, cîndva au cunoscut iubirea
Instrumentele le scapă şi putrezesc pe pămînt.
Nebunii Domnului ne părăsesc.
Copacul s-a uscat în floare

Kenneth Patchen s-a născut în 1911 în familia unui muncitor oţelar din statul Ohio; a lucrat el însuşi în oţelărie sporadic urmînd cursuri liceale şi universitare. A debutat în 1936 desfăşurînd de atunci o activitate prodigioasă; manifestîndu-se de asemenea în roman şi pictură. Urmînd tradiţia lui Blake şi Lear îşi ilustrează majoritatea volumelor, realizînd în mai multe rînduri suite de picto-poeme de mare putere de sugestie. Excelează mai ales în satiră şi în poeme de dragoste; cultivă balada şi forme libere; scrie critică şi în ciuda unei maladii a coloanei vertebrale care îl ţintuieşte timp de aproape trei decenii la pat, participă activ la mai toate momentele de efervescenţă creatoare de după cel de al doilea război mondial. Se stinge din viaţă în 1972 lăsînd în urmă o operă vastă care îşi aşteaptă studioşii şi o recunoaştere în cercurile academice, cercuri ce i-au refuzat atenţia, din motive lesne de înţeles, în timpul vieţii. Printre principalele volume remarcăm : *First Will and Testament / Primă dorinţă şi testament* (1939); *The Teeth of the Lion / Măselele leului* (1942); *Red Wine and Yellow Hair / Vin roşu şi păr galben* (1949); *Orchards, Thrones and Caravans / Livezi, tronuri şi caravane* (1952); *Because It Is /*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Al zăpezilor plîns nebunesc și
În culcușul gidelui — codoșească rumoare
Acestea sînt cîntecele ce-mi mai amintesc.

Soarele oglindește pe apa înroșită
Lanțurile zăngăne pe stînca însîngerată.
Aceasta este crucea
pe care și-a făcut-o omul;
Și aceasta, roata . . . și amarul, foamea
frica și durerea
pe care omul le-a făurit
Spre pierderea spiritului său, rațiunii și lumii sale.
Fiarele sînt dezlănțuite înăuntru. Facă-se voia omului.
— Crima nemerniciei noastre —
Așa precum a fost la începuturi,
Va sfîrși — în adîncul milului.

CÎT DE BĂTRÎNĂ E LUMEA

CÎT DE BĂTRÎNĂ E LUMEA ! *Și cît de frumos fiece lucru trainic . . . gîtul de fată; întinsa delicatețe a pădurilor; fărîmele de pămînt care sînt apă, cîmpuri, orășele; expresia gurii în așteptarea sărutului; respirația copilului; liniștea zăpezii încă neumblată.*

Un cap uriaș saltă peste acoperișul satului
Cineva strigă din ușă-n ușă
Murphy, Murphy, vezi de friptură !
(O să ne veselim cu toții într-o zi !)

Într-o regiune aproape de zidul plăcerii
Două companii de soldați se înfierbîntă.
Știți cum vine asta. Schimbăm flautele.
Muzica-i mai bună, nu ?

Pentrucă există (1960); *Hallelujah Anyway / Aleluia oricum* (1966); numeroase culegeri de poeme în proză.
romanele *The Journal of Albion Moonlight / Jurnalul lui A.M.* (1941) și *Memoirs of a Shy Pornographer /*
Memoriile unui pornograf timid (1945) sînt cotate ca printre cele mai importante reușite ale literaturii
existențialiste americane.

NOTĂ: Echivalările în română ale poemelor s-au realizat prin conlucrarea celor 14 studenți ai
Grupei 667A în cadrul Seminarului-Atelier de traduceri de la Facultatea de limbi germanice a Uni-
versității din București, în spiritul preocupării constante de a perfecționa integrarea învățămîn-
tului cu cercetarea și producția. Au participat: Doina Balica, Daniela Buccă, Georgeta Hrițcu-
Tundrea, Cornelia Ionescu, Doina Ionescu, Lidia Iordăchescu, Mariana Lupțaciu, Lena Ochiș-
Ștefănescu, Măriuca Stanciu, Gabriela Stănășilă, Ligia Stănciulescu, Rodica Șerban-Juravle, Liliana
Urian și *last but not least*, Gabriel Pisiaru.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Frecaţi bucătăria băieţi,
Că tot arde casa. (O să ne veselim cu toţii într-o zi !)

Nu se murdăresc niciodată . . . visurile oamenilor . .
Parcă văd vremea cînd toate popoarele
Vor trăi împreună în pace şi iubire,
Şi nu va fi nici ură, nici crimă, nici spaimă . .

Un cap uriaş saltă peste acoperişul lumii
Cineva strigă din casă în casă . . .
Etc.

PENTRU MAMA MAMEI MELE

Vînt. Flori. Sat frumos.
1847.

Aşa-i toamna, Jenny.
Frunzele zgîrie
Steaua solitară.

Verzi mai sînt frunzele, Jenny.

Simţirea într-un trup tînăr şi cald . . .

Cîinii se dau
La luna posacă.
Răi mai sînt cîinii, Jenny.
Îşi fac dragostea tristă
Peste chipul tău adormit.
Zăpadă. Ploaie. Aşa e viaţa . . .

DE CE SĂ FIE CIOCÎRLII ?

Se crăpa de ziuă cînd uriaşul
Ajunse la pomul copiilor
Feţele le străluceau ca merele albe
Pe ramurile reci şi întunecoase.
Şi rochiţele şi hăinuţele lor
Se unduiau moale în bătaia vîntului.

Nu rîse, nu plînse şi nici nu tropăi
Cu picioarele-i greoaie. Se puse de îndată pe lucru
Culegîndu-i şi punîndu-i cu blîndeţe
Într-un coş de nuiele prins
De umăr cu o chingă aurie.
Numai unul a căzut — un pui plăpînd de om

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cu părul de culoarea laptelui cînd e îndoit cu apă.
Căzu în iarba-naltă
Şi nu-l putu găsi
Deşi căută pînă cînd degetele
Îi sîngerară şi lumina se revărsă întreagă.

Amenință cerul cu pumnul
Şi-l ocărî straşnic pe Dumnezeu.

Dar nu primi nici un răspuns, aşa că
Îngenunche lîngă copac
Şi punîndu-şi braţele în jurul trunchiului
Scutură.
Pînă cînd copiii căzură
În iarbă. Atunci sări şi tropăi
Şi îi făcu piftie şi totuşi nu-şi găsi liniştea.
Luă coşul pe jumătate plin şi îi dădu foc.
Tîrîndu-l de toartă pînă ce
Totul a ars văzu
Doi bărbaţi pe cai în spume apropiindu-se
Dinspre tărîmul oamenilor
Şi scoţîndu-şi un fluieraş de argint
Din buzunar cîntă cîntec
După cîntec pînă ce au ajuns în dreptul lui.

CA SA FII SFÎNT, FII PE DEPLIN TU ÎNSUŢI

Dat pentru totdeauna. Caută
Florile

Sufletului.

Să fii un ochi. Să spunem
Suflet. E un lucru cumplit.
Tare şi cald, e nevoie de bărbaţi
Pentru asta.

Mişcîndu-se ostenite, păsările oamenilor
Sînt prea încărcate de război ca să mai ştie
Zborul.

Ele zac pe străzi ruinate
Unde moartea-şi umple mîinile
Avide. Zîmbeşte. Dar dragostea
Plînge.

Viaţa şi tinereţea şi sufletele oamenilor
Plîng
Şi sînt nemîngîiate.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

«Galaktika» și literatura română de science-fiction în Ungaria

Intitulată sugestiv *Galaktika*, prestigioasa revistă maghiară de literatură științifico-fantastică care, în ultimii ani, a publicat numeroase opere de certă valoare, — între scriitorii traduși figurînd elita *science-fiction*-ului mondial — își consacră cea de-a 12-a apariție literaturii de acest gen din România.

Primul număr al periodicului a apărut în anul 1972, avînd pe coperta a doua — ca un paradox — pronosticul lui Michel Butor privind « sfîrșitul apropiat » al literaturii pe care, revista, prin debutul său, încerca să o reprezinte. Iată însă că, de atunci, nu numai literatura științifico-fantastică s-a îmbogățit cu valoroase opere pe plan mondial, dar și oglinda acestei ramuri a literaturii, revista *Galaktika*, — an de an mai cunoscută și mai prețuită în lume. După primele apariții, episodice, revista apare, acum, bilunar, și a fost declarată, la cel de al doilea congres european de SF, ținut în 1974 la Grenoble, « cel mai bun magazin de *science-fiction* din Europa ».

Galaktika este, așadar, atît o revistă de literatură specializată cît și un caiet antologic de prim rang reflectînd literatura universală a genului. În coloanele ei au văzut lumina tiparului numeroase opere semnificative, creații ale clasicilor și ale contemporanilor deopotrivă. Nu este, desigur, de mirare că autorii anglosaxoni și cei sovietici au fost și sînt bogat reprezentați în paginile ei. De la un timp se observă totodată o accentuată tendință spre structurarea unor numere axate pe literatura SF a unei singure țări. Astfel numărul 3 prezenta *sciencefiction*-ul francez numărul 6 cele mai bune creații scurte din Italia, numărul 11 literatură științifico-fantastică sovietică (cu texte din Maiakovski, Iefremov, Uspenski, și cu desene pe teme cosmice făcute de cosmonauții sovietici).

Și iată că neobositul Kuczha Péter, inițiatorul și animatorul principal al periodicului, ne propune o antologie de literatură de anticipație românească, menită să demonstreze atît aprecierea de care se bucură autorii din țara noastră în Ungaria prietenă cît și intensificarea circulației valorilor, după întîlnirile reprezentanților acestui gen la diferitele manifestații internaționale organizate în ultimii ani. Studiul introductiv al lui Ion Hobana înfățișează atît începuturile anticipației românești, cît și stadiul actual al genului, în contextul creației mondiale. Mica antologie cuprinsă în revista budapestană, precum și eseul introductiv reliefează valabilitatea estetică a genului științifico-fantastic în cadrul mai amplu al literelor românești contemporane. Larga diversitate tematică și stilistică a literaturii românești de anticipație este oglindită în bogăția sumarului, unde regăsim cu plăcere, în excelente traduceri literare, numele lui Mihu Dragomir, Cicerone Theodorescu, Nina Cassian, Vladimir Colin, Adrian Rogoz, C. Cubleșan, Victor Kernbach, Voicu Bugariu și alții. E de menționat faptul că, receptivă la multiplele dimensiuni ale universului uman reflectat prin modalitatea specifică a *science-fiction*-ului, culegerea conține și scrieri a căror apartenență la gen nu este univocă dar a căror prezență apare justificată totuși prin larga sa deschidere și modernitate de viziune, întemeiată pe concepția științifică despre lume.

Se cuvine în sfîrșit adăugat că numărul 12 al revistei *Galaktika* prezintă această remarcabilă selecție românească într-un context vizual extrem de atrăgător, ilustrator fiind cunoscutul vrăjitor al graficii moderne M.C. Escher.

ÁGOSTON HUGO

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

Corectura
LIDA IGIROŞIANU

Secolul 20

REDACŢIA: CALEA VICTORIEI, 115. — TEL. 30.71.28
ADMINISTRAŢIA: ŞOSEAUA KISELEFF, 10 — TEL. 18.33.60
BUCUREŞTI

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»

Lei 7

43 804

@Asociația Ziariștilor Independenți din România